

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a komparatistiky

Diplomová práce

Mgr. Anežka Stříbrná

Jak je modelován svět románu Kámen a bolest

Kámen a bolest. How the Novel's World Was Made

Praha 2015

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Jiří Holý, DrSc.

Za cenné rady a připomínky, za ochotu a trpělivost děkuji vedoucímu práce prof. Jiřímu Holému.

Děkuji také svému snoubenci Václavu Hozmanovi za všestrannou podporu a vytvoření zázemí pro dokončení této práce.

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne 5. srpna 2015

.....

Anežka Stříbrná

Klíčová slova

- Karel Schulz
- Kámen a bolest
- styl
- kompozice
- postavy
- smysl

Key words

- Karel Schulz
- Kámen a bolest
- style
- structure
- figures
- sense

Abstrakt

Diplomová práce se zabývá románem Karla Schulze *Kámen a bolest*. Analyzuje především jeho jazykové a stylistické prostředky, kompozici scén, ztvárnění postav a jejich život v textovém světě a na závěr přináší návrh celkového smyslu tohoto románu. Nabízí tak hlubší vhled do tohoto díla a osvětluje, v čem spočívá jeho zvláštní emocionální působivost i narativní strategie, s jakou autor vytváří jeho fikční svět. Metodologicky práce vychází z literárně vědeckého a interpretačního přístupu Přemysla Blažíčka.

Abstract

This diploma thesis deals with Karel Schulz's novel *Kámen a Bolest*. In particular, it analyses its language, stylistic devices and scene composition. It also focuses on portrayal of characters and their life in Schulz's textual world. The conclusion suggests an overall interpretation of the signification of this novel, thus offering a deeper insight into the work. It elucidates its peculiar emotional appeal and narrative strategy with which the author has created his fictional world. The methodology of this thesis is based on Přemysl Blažíček's literary-scientific and interpretative approach.

Obsah

1. Úvod	8
2. Formální a stylistická výstavba	12
2.1 Výrazové prostředky	12
2.1.1 Expresivně zabarvené výrazy	14
2.1.2 Zvukomalba	21
2.1.3 Zvláštní úloha personifikace a synestézie	27
2.1.4 Nadsázka a ironie	31
2.2 Výstavba Schulzovy věty	32
2.3 Repetice	36
2.4 Kontrast	39
2.5 Závěr	41
3. Scény	43
3.1 Kompozice scén	45
3.1.1 Lyrická složka románu	48
3.1.2 Epicky rozvedené scény	50
3.2 Atributy scén	53
3.2.1 Tma	53
3.2.2 Dramatické prvky	54
3.2.3 Lyrické prvky	56
3.2.4 Přejchody mezi scénami	57
3.3 Motivy scén a jejich repetice	58
3.3.1 Variující motivy	61
3.4 Závěr	65
4. Postavy	66
4.1 Vnější složka postav – tělo	66
4.1.1 Ruce	66
4.1.2 Tvář	69
4.1.3 Oči	70
4.1.4 Charakterizace postav	72
4.2 Vnitřní složka postav – duše	75
4.3 Typologie postav	78
4.3.1 Ženský princip v románu	78
4.3.2 Mužský princip v románu	82

4.4 Závěr.....	84
5. Smysl	86
5.1 Postava Michelangela – rozpor ideálu a skutečnosti, touha jako jeho hlavní čínorodý prvek	86
5.1.1 Děťství – Florencie.....	87
5.1.2 Strach z toho, co nemá tvar	90
5.1.3 Živý kámen Michelangelových soch	92
5.2 Jinošťství – Bologna a Řím	94
5.3 Spor s Leonardem da Vinci.....	97
5.4 Závěr.....	99
6. Závěr.....	101
Literatura.....	104

1. Úvod

Román *Kámen a bolest* je vrcholným dílem českého spisovatele Karla Schulze, zároveň je považován za jeden z nejlepších českých novodobých historických románů.¹ (Přitom se jedná o pouhé torzo, protože kvůli předčasné smrti autora zůstal román nedokončen.) V kontextu české literatury je toto dílo ojedinělé a svým způsobem výjimečné, a to jak svým námětem, tak i způsobem zpracování. Zachycuje osud Michelangela Buonarrotiho, jednoho z největších evropských umělců, který je zasazen do doby prudkých společenských změn a zmatků pozdně renesanční Itálie.

Přes nesporné umělecké kvality i poměrný čtenářský zájem zůstal Karel Schulz i jeho dílo dlouhá léta na okraji zájmu literárních badatelů. Stále chybí monografie či ucelená práce o tomto autorovi. Přitom samotný Karel Schulz prošel zajímavým uměleckým vývojem. Začínal v avantgardním uskupení Devětsil pokusem o kolektivní román, prošel si i jeho poetistickou fází, ale na sklonku dvacátých let se po své konverzi ke katolické víře s tímto uměleckým směrem definitivně rozešel, přiklonil se k proudu české literatury křesťansky orientované a hledal odlišné umělecké vyjádření. V průběhu 30. let se téměř odmlčel a znovu začal publikovat až na počátku 40. let; známé jsou především dva soubory jeho povídek.² Zároveň hledal námět pro své velké dílo, které nakonec našel v michelangelovské tematice. Samotný román vznikl po důkladné přípravě a studiu historického a uměleckého materiálu v neuvěřitelně krátkém čase – Schulz první díl napsal za pouhé dva měsíce.³ V pokračování mu však zabránila nemoc a následná smrt.

Schulzovým působením v uměleckém sdružení Devětsil a jeho tvorbou 20. let se zabývá Tomáš Vučka⁴, který přiblížil dosud téměř zapomenuté působení autora v tomto avantgardním uskupení i jeho dílo v něm vzniklé. Sborník studií *Karel Schulz: Básník prozaik a novinář*, který vydal Památník národního písemnictví v Literárním archivu v roce 1999 k stoletému výročí Schulzova narození, představuje jedinou ucelenější práci, která se Karlem Schulzem i jeho dílem zabývá. Mapuje jak jeho umělecké počiny z 20. let, tak jeho tvorbu z počátku let čtyřicátých, přibližuje jeho novinářskou činnost a přináší i jeho dosud nepublikované práce (včetně dvou rodokapsů, které se uvolil napsat kvůli tíživé finanční situaci).

¹ Toto mínění již zastával ve své recenzi prvního dílu románu František Götz. In: GÖTZ, František: Jeden z vrcholů. In: *Čtème* 1943, roč. 5, s. 13–15.

² *Peníz z noclehárny*, který vyšel v roce 1940, a *Prsten královnin* publikovaný o rok později.

³ Více viz VUČKA, Tomáš: K problematice fenoménu Schulz. In: Schulz, Karel: *Sever – jih – západ – východ; Dáma u vodotrysku*. Praha: Malvern 2012.

⁴ Tamtéž.

Co se samostatného románu *Kámen a bolest* týče, dosud se nabízejí pouze předmluvy či doslovy k jeho jednotlivým vydáním. Přinášejí zajímavé podněty, ale většinou je blíže nerozvíjejí, pouze shrnují známá fakta. V *České katolické literatuře*⁵ věnuje M. C. Putna Karlu Schulzovi krátkou studii, stručně rekapituluje celé jeho dílo, zasazuje ho do soudobého literárně historického kontextu katolické literatury a věnuje se také problematice přijetí *Kamene a bolesti* soudobou kritikou, především katolicky orientovanou.

Diplomová práce Tomáše Vučky *Karel Schulz mezi barokem a avantgardou*⁶ osvětluje základní motivistické, tematické, estetické a stylistické pilíře Schulzovy literární práce. Jejich srovnáním Vučka ukázal proměny, kterými procházely, a zároveň doložil jeho konstanty, protože řada obrazů, motivů, témat i stylistických a narativních postupů v různých variantách a podobách se opakuje a vrací. Ukázal důležitou kontinuitu estetického projektu světa v textech 20. a 30. let a počátku 40. let. V závěru své práce poukázal na hlavní rysy stylistické výstavby *Kamene a bolesti*, které bychom v této práci chtěli dále rozvíjet. Důležité podněty pro naši analýzu představuje i doslov Petra Wittlicha *Schulzův Michelangelo a jeho doba*,⁷ ve které zasazuje postavu Michelangela Buonarrotiho do historických souvislostí, stručně přibližuje jeho umělecký vývoj a nastiňuje kulturní i politický kontext Itálie sklonku 15. a počátku 16. století.

Zabývat se takto rozsáhlým, komplexním a mnohvrstevnatým dílem, jakým román *Kámen a bolest* bezesporu je, se jeví jako skutečně nesnadné a nabízí se celá řada přístupů a metod. Pro naši zamýšlenou práci, kromě vlastního čtenářského zaujetí, se stala inspirací studie – spíše však recenze – Přemysla Blažíčka s výmluvným názvem *...a bolest*.⁸ Autor v ní navrhl možná východiska pro analýzu stylu, kompozice, postav i smyslu tohoto románu. Budeme však vycházet nejen z této krátké studie, ale pokusíme se aplikovat východiska a metodu celkového Blažíčkova interpretačního přístupu k uměleckým dílům. Máme na mysli především jeho studie o prozaických dílech: *Holečkovi Naši*, *Haškův Švejk* a *Škvoreckého Zbabělci*.⁹

Blažíčkův pohled na literární díla vychází z fenomenologického hlediska. Literární dílo podle Blažíčka neilustruje předem dané a hotové myšlenky, které do díla přicházejí zvenčí, ale naopak literární dílo je pro něj zdrojem myšlenek, literární dílo představuje

⁵ PUTNA, Martin C.: *Česká katolická literatura v kontextech: 1918–1945*. Praha: Torst 2010, s. 1115–1132.

⁶ VUČKA, Tomáš: *Karel Schulz mezi barokem a avantgardou. Proměny uměleckého výrazu Karla Schulze v kontextu poetismu a katolické literatury*. (Diplomová práce FF UK) Praha 2010.

⁷ WITTLICH, Petr: Schulzův *Kámen a bolest* a Michelangelo. In: SCHULZ, K.: *Kámen a bolest* 2002, s. 767–785.

⁸ BLAŽÍČEK, Přemysl: *...a bolest*. In: *Kritika a interpretace*. Praha: Triáda 2002, s. 216–221.

⁹ BLAŽÍČEK, Přemysl: *Knihy o epice. Naši, Švejk, Zbabělci*. (ed. Michael Špirit), Praha: Triáda 2014.

svěbytný myšlenkový svět. Studie o Haškově románu stojí skoro na konci řady Blažíčkových větších prací a obsahuje to, co je pro jeho práce charakteristické: přistupování k textu literárního díla bez předem stanovených schémat a šablon, bez předsudků (Blažíček nechává dílo „promluvit“) a výklad literárního díla přesahující k otázkám po obecném smyslu člověka ve světě (tento aspekt Blažíčkových prací vystupuje do popředí zejména ve studii o Škvoreckého *Zbabělcích*) a také k otázkám po smyslu literárních děl vůbec (rozvedeno především v práci *Sebeuvědomění poezie*)¹⁰. Podle tohoto přístupu si dílo samo vyžádá, co potřebuje, je třeba ho pozorně číst a nechat se vést samotným textem díla, komunikovat s ním. Blažíčkova metoda tedy uznává individualitu každého díla i respektuje povahu jeho smyslu.

Jsme si vědomi, že tato metoda má své nesporné přednosti, ale i svá úskalí, která pro nás spočívají především v tom, že nejsme odborně vzděláni ve filozofii a nemáme ani filozofický a kulturní rozhled Přemysla Blažíčka. Přesto se o uplatnění této metody pokusíme.

Nejprve provedeme rozbor autorova jazyka a hlavních stylistických postupů, které představují nezbytný základ pro budování fikčního světa románu. Dále budeme analyzovat kompozici a výstavbu jeho kapitol, poté se zaměříme na to, jak jsou v románu vytvářeny postavy a jak žijí v jeho textovém světě, a na závěr se pokusíme odhalit umělecký záměr autora a nastínit celkový smysl románu. Domníváme se, že tímto metodologickým postupem se nám podaří nabídnout hlubší vhled do tohoto díla, osvětlit v čem spočívá jeho zvláštní emocionální působivost i narativní strategie, s jakou autor tvoří jeho fikční svět a s jaký ideový záměr v něm sleduje.

Jsme si vědomi, že vzhledem k takto rozsáhlému a mnohovrstevnatému dílu není naše analýza komplexní. Rovněž samotná interpretační metoda, uplatňovaná podle vzoru P. Blažíčka, si neklade za cíl uzavřené a hotové vysvětlení, spíše se pokusíme nabídnout jednu z možných cest, jak k tomuto románu přistupovat a interpretovat ho. Jenom bychom uvítali, kdyby se tato práce stala malým příspěvkem ke studiu nejen tohoto literárního díla, ale i k samotnému autorovi, který je stále odbornou veřejností opomíjen.

Je třeba ještě připomenout, že z původní zamýšlené trilogie *Kámen a bolest* bylo autorovi dopřáno realizovat pouze první díl s názvem v *Zahradách medicejských*, který vyšel v nakladatelství Vyšehrad v roce 1942. Posmrtně byl v roce 1943 vydán ještě fragment druhého dílu *Papežská mše*, který obsahuje pouze dvě kapitoly, z čehož druhá nebyla ani dokončena. Podruhé vyšel román u stejného nakladatele v roce 1947 a byl k němu připojen

¹⁰ BLAŽÍČEK, P.: *Sebeuvědomění poezie: Nad poezií V. Holana*. Pardubice: Akcent 1991.

také zlomek druhého dílu a od té doby jsou vždy vydávány společně. Román *Kámen a bolest* se dosud dočkal třinácti vydání. Poslední kritické vydání pochází z roku 2002 z České knižnice,¹¹ které jsme si také zvolili jako výchozí text pro naši práci.

Ve své práci se však budeme zabývat pouze prvním dílem, tedy bez fragmentu *Papežská mše*, protože první díl *V zahradách medicejských* představuje uzavřený celek, což pro analýzu celkové výstavby románu považujeme za důležité.¹² (Ale vzhledem k tomu, že devátá kapitola prvního dílu je rovněž nazvána *V zahradách medicejských*, budeme k celku prvního dílu vždy odkazovat jako ke *Kameni a bolesti*.)

¹¹ SCHULZ, Karel: *Kámen a bolest*. Praha: NLN 2002, edičně připravila Marie Havránková. Komentář Blahoslav Dokoupil, Petr Wittlich, Marie Havránková a Tomáš Pavlíček.

¹² Když se Karel Schulz začal zabývat michelangelovskou tematikou, nejprve zamýšlel napsat divadelní hru. Tento záměr byl však najednou a nečekaně změněn a rozhodl se pro román. Původně chtěl také látku románu rozvrhnout do pěti dílů, ale po dohodě s nakladatelstvím Vyšehrad byl děj rozdělen pouze do tří částí. In: VUČKA, T.: K problematice fenoménu Schulz. In: Schulz, Karel: *Sever – jih – západ – východ; Dáma u vodotrysku*. Praha: Malvern 2012.

2. Formální a stylistická výstavba

V souvislosti s románem *Kámen a bolest* se často zmiňuje, že jeho jazyk je bohatý, barvitý, či obrazivý. Zdůrazňuje se také autorova záliba v expresivních výrazech či jeho tendence k barokizujícímu pohledu. Jedná se však spíše o obecné konstatování než o cílenější jazykový a stylistický rozbor, podložený studiem jazykového materiálu samotného románu.

Domníváme se, že výběr takovýchto jazykových a stylistických prostředků není náhodný a autor jejich volbu podřizuje určitému celkovému záměru a přikládá jim hlubší význam. Jak již upozornil Tomáš Vučka ve své diplomové práci¹³, Karel Schulz se v celém svém díle snaží zachytit krásu a zároveň tíhu skutečnosti v celé jejich plnosti a rozporuplnosti, postihnout hlubší dimenze lidské bytosti a existenciální otázky po jejím postavení ve světě.¹⁴ A k tomuto cíli volí i odpovídající formální jazykové prostředky.

Proto se v naší práci nejprve zaměříme na formální výstavbu románu *Kámen a bolest*. Naším záměrem není podat detailní rozbor, ale upozornit na jazykové prostředky, které Karel Schulz nejčastěji používá, a dále analyzovat syntaktickou a stylistickou výstavbu, s níž buduje svůj osobitý sloh, který využívá k vytváření plastického a působivého obrazu pozdně renesanční Itálie a s jehož pomocí postihuje umělecký a existenciální zápas hlavní postavy Michelangela i dalších postav románu. Inspirací pro náš rozbor byla studie Ivany Kolářové *Jazykové prostředky expresivity a kontrastu v povídkách Karla Schulze*¹⁵ a dále recenze J. V. Bečky *Kámen a bolest*, publikovaná v roce 1944 v *Naší řeči*.¹⁶ Vzhledem k rozsáhlosti románu a jeho bohatství jazykového materiálu jsme zvolili pro náš rozbor metodu sondy.

2.1 Výrazové prostředky

Autor volí jazykové prostředky tak, aby dosáhl bohatosti a co největší šíře a zároveň dynamiky slohu. Tyto jazykové prostředky by se daly rozdělit do dvou skupin. Jednak na intenzifikační, které umocňují čtenářův prožitek a působí na něho se zvláštní naléhavostí, a jednak na ty, jejichž prostřednictvím se tyto intenzifikační prostředky zasazují do šíře a s jejichž pomocí autor vytváří mohutný a plastický literární obraz doby.

¹³ VUČKA, Tomáš: *Karel Schulz mezi barokem a avantgardou. Proměny uměleckého výrazu Karla Schulze v kontextu poetismu a katolické literatury*. (Diplomová práce FF UK) Praha 2010.

¹⁴ Tamtéž, s. 100.

¹⁵ KOLÁŘOVÁ, Ivana: *Jazykové prostředky expresivity a kontrastu v povídkách Karla Schulze*. In: *Karel Schulz. Básník, prozaik a novinář*. Literární archiv č. 31, Praha: Památník národního písemnictví 1999, s. 27–35.

¹⁶ BEČKA, Josef Václav: *Kámen a bolest*. In: *Naše řeč*, roč. 28, (1944), č. 5 a č. 6. Citováno z internetového portálu Ústav pro jazyk český Akademie věd ČR, v. v. i. <http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?lang=en&art=3825>.

K zmnožení či k aktualizování lexikálního významu slova využívá Schulz často dvojice slov, pomocí nichž význam rozvíjí a obohacuje o nové a neobvyklé konotace, a dodává mu nové kvality. Nejčastěji se tyto dvojice vyskytují jako přívlastky, které násobí a umocňují výraz, např. „Architekt Giuliano da San Gallo, stavitel *chrámů a paláců, hlučně a spokojeně* zaklel, neboť jídlo po *dlouhé a únavné* jízdě mu chutnalo. Širokým hřbetem své mohutné ruky si otřel *ústa a šedý knír* a zařval na sluhy, aby poklekli. Sám klekl mezi ně, udělal pravicí kříž a *vážně a důstojně* začal modlitbu.“¹⁷

„Stařec na papežském trůně četl orace. Jeho úzká tvář byla *slavná a těžká*. Jeho poněkud zapadlé oči hořely zvláštním zuřivým ohněm, *stravujícím a pohlcujícím*, před tímto pohledem se chvěla *města a vladaři* a byl to pohled *vášnivý a tvrdý*, který *drtil a srážel* stejně tak, jako pozdvihoval slabé, vlévaje do nich *sílu a žár*. Stařec říkal slova *pomalů a vážně*, modlil se.“¹⁸

Toto zdvojování vyjádření uplatňuje autor nejen v popisných pasážích, ale i v rámci uvozovacích vět, protože klade velký důraz nejen na to, co jednotlivé postavy říkají, ale také jakým způsobem to říkají: „Sequentia sancti evangelii – – – ‘*Jasně a syčivě* zazněl hlas kanovníka Maffei.“¹⁹

„Arcibiskup *pomalým a vznešeným* pohybem ruky zamezí jeho další slova. Obrací se ke kondotírovi praví *smířlivě a laskavě*: ‚Milý synu, nesu s sebou odpustky Svatého otce pro všechny, kdož se zítra účastní mše svaté, a plné jeho požehnání všem, kteří přispějí k zdaru jeho úmyslů.‘“²⁰

Tento postup působí dojmem, jako by se Schulz nechtěl spokojit pouze s jedním výrazem, ale vždy hledal další do páru.²¹

Nemusí jít však pouze o dvojice. Pro zvýšení estetického účinku slov je kombinuje ještě s enumerativním vyjmenováváním dalších výrazů.

„Ale když se schýlil níže, aby polaskal tvar hmoty, zaoblený jako nejsladší ženské boky, roztoužené, sevřené a chvějící se, ucítil v hloubce místo, kde snad ležel nějaký velký a těžký hrozen nalitý ustydlou šťávou, jen čekal na vysilování, čekal a voněl, těžká vůně stoupala k dlaním. Jemnou a citlivou rukou hladil kámen, jako by ho konejšil. Pojednou se zarazil. Ano, zde to bylo. Nyní to už nebyl dotek, bylo to ohmatávání, zkušené, věčné, silné

¹⁷ SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 436.

¹⁸ Tamtéž, s. 675.

¹⁹ Tamtéž, s. 66.

²⁰ Tamtéž, s. 37.

²¹ Vyjadřování pojmu párem synonym je častým stylistickým prostředkem v rétorice a také ve středověké literatuře. In: HRABÁK, Josef: *Poetika*. Praha: Československý spisovatel 1973, s. 106.

Není naším cílem zkoumat, zda podle tohoto vzoru Karel Schulz vědomě postupoval, nicméně ze stylistického hlediska podporují působivost pojmenování a zvyšuje estetický účinek.

a surové. Zde byla síla kamene, zauzliny jeho nakypělého svalstva, které bylo nutné rozetnout, aby se našla cesta k srdci. Zde otevře kámen a vydere se ven jeho uvnitř se šířící život, zde je hutnost a objem a počátek rány.“²²

Jak je z citovaných úryvků patrné, Schulz také s oblibou používá obrazné přirovnání,²³ protože rovněž poskytuje možnost rozvíjet sloh do šíře, zpomaluje ho a zatěžká asociacemi:

„Vino vytrysklo z překocného poháru jako krev z rány.“²⁴ „Plameny svíc se chvějí a třesou se ze tmy jako oči rozlézajících se zmijí.“²⁵ „Jako vždy, chtivě a lačně, se díval po ženách vyslanec velkého chána mongolského, žlutý jak citrón.“²⁶ Bylo zde mnoho žen, zářících, laskajících úsměvy, každá jak živý sonet lásky.“²⁷ „Laverna, ohyzdná jako noc, potvorná jako ďáblův škleb, zplhlé šedé vlasy majíc promáčené deštěm, přeskakovala kaluže vod jako velká hnusná žába.“²⁸

Tyto dvojice slov i výčty několikanásobných přívlastků se často pojí s básnickým přirovnáním, a vytvářejí tak působivé obrazy. Takto kombinovaný postup se nejvíc uplatňuje v popisech, kde vzbuzuje nové a neobvyklé konotace a zvyšuje jejich emocionální účinek.

2.1.1 Expresivně zabarvené výrazy

Jak ve své stati²⁹ upozornila Ivana Kolářová, Karel Schulz ve svých povídkách hojně používal expresivní pojmenování a kontrastně vyznívající spojení slov, i expresivitu zintenzivňující hromadění výrazů. Pomocí těchto postupů postihuje neobvyklé charakterové rysy postav, líčí jejich prožitky i duševní stavy.³⁰ Expresivně zabarvené výrazy vnášejí do jednotlivých výpovědí a popisů silný emocionální náboj, ať už negativně, či pozitivně zabarvený, stupňují napětí a dynamizují sloh. Expresivní zabarvené výrazy se opět často vyskytují v párech, výčtech i v rozvinutých přirovnáních, a ještě je zvýrazňují.³¹

²² SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 243, znovu s. 590.

²³ Ve své studii na tuto Schulzovu stylistickou tendenci poukázal J. V. Bečka. In: BEČKA: *Kámen a bolest. Naše řeč*, roč. 28, (1944), č. 6, 6. s.

²⁴ SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 37.

²⁵ Tamtéž, s. 26.

²⁶ Tamtéž, s. 197.

²⁷ Tamtéž, s. 194.

²⁸ Tamtéž, s. 216.

²⁹ KOLÁŘOVÁ, Ivana: *Jazykové prostředky expresivity a kontrastu v povídkách Karla Schulze*. In: *Literární archiv* č. 31, Praha: PNP 1999, s. 27.

³⁰ Tamtéž.

³¹ Jednou z nejpůsobivějších expresivně zabarvených scén je popis kříže s umučeným Kristem v druhé kapitole s názvem *Trpké víno*. In: SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 30–31. Vzhledem k její délce ji zde však necitujeme.

„Montesecco stojí, popelavý v tváři, jeho žilnaté, drsné ruce drtí hranu stolu a zdá se, že se mu ústa sevřela nějakou křečí, nemůže je ani pořádně otevřít, pouze opakuje: ‚Vraždit při mši? Dosud jsem nikdy nevraždil při mši – – –‘“³²

„Asdrubale Tozzi se vztyčuje, velký jak smrt. Těžkým krokem přistoupil k Římanu a jeho tvář byla pokryta zoufalstvím tak strašným, až její rysy jako by pukaly a zjevně krvácely. A vyprahlým hlasem, v němž byla všechny muka jeho utrpení, pravil.“³³

Podobně se pomocí expresivně zabarvených slov dramatizuje rozpoložení a duševní stav jednotlivých postav, zde např. nešťastného boloňského malíře Lorenza Costy: „Costa se zachvěl pod přívalem mučivých vidin a zastavil se, zavzlyknuv bolestí. Přitiskl hlavu ke stěně domu, u něhož stál, a tento kámen byl dobrý a chladný. Costova ruka pomalu stoupala k hrdlu, jako by chtěl ze sebe strhnout něco ohavného, živého, cukajícího se, co se tam přísálo. Zaťatými zuby si prokousl ret a krev pomalu stékala. Jeho oči žhnuly a pálily. Chvěl se a zrnitý kámen mu ryl čelo. A před ním pusto. Temná, hustá noc, do které by vyřval všechnu svoji bolest, kdyby neměl hrdlo ovinuto smyčkou utrpení, která se zadržela, zauzlila.“³⁴

Další velmi expresivně zabarvenou scénou, vykreslenou s drastickou názorností, je popis rdoušení člověka smečkou zdivočelých psů v deváté kapitole. V závěru této scény se sice ukáže, že se vlastně jednalo jen o nejapný žert dvorního šprýmaře, který tyto zvuky dokázal věrně napodobit, ale zároveň je tím velmi působivě završena hrůza Lorenza Magnifica z budoucí zkázy Florencie:

„A v téže chvíli ostrý a ječivý výkřik rozřal vzduch za nimi, šílený výkřik vražděného člověka, na něhož padly náhle mráкотy hrůzy a smrti. Vzápětí se rozlehl divoký štěkot celé smečky psů, štěkot krvelačný a drásavý, a do toho opět ječení a skřeky hrůzy (...), zavyl člověk i pes, a už to nebyl ani hlas lidský a zvířecí, to bylo zaskučení zatracence, hlasy podzemní a štěkot pekelných psů, kteří štvou ve věčnosti. Klokot krve stoupal v rozervaném hrdle jak bubliny z bahna masitých cárů, znovu zachroptěl člověk, ale psi smečka kořist nepustila a rvala, trhala a rvala, rvala a trhala – – –“³⁵

Podobně naturalistické detaily vězňů v boloňském vězení zvyšují odpudivý dojem i hrůzu čtenáře z jejich utrpení: „Zde jest velké ticho a v něm těla porůznu skrčená, pokrytá vředy a krví, oči již nevidoucí a pokryté mázdami hnisu, ústa zkřivená úsměvem blbců, zde není čas a lidská srdce bijí do prázdna; všude se ve tmě válejí hromady lidských

³² SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 36.

³³ Tamtéž, s. 427.

³⁴ Tamtéž, s. 367.

³⁵ Tamtéž, s. 132.

pokroucených těl, buď ještě pokrytých zetlívajícími hadry, nebo těl již nahých, ale nahotou bílou a snětivou jak hromada moučných červů, velké zapáchající hromady, které se dosud svíjejí, hýbají, žijí, žijí *in pace*.“³⁶

Expresionisticky zabarvené výrazy a spojení se pojí spíše s negativními a nepříjemnými pocity. Schulz však volí i taková slova, kterými docílí zvýšení kladného emocionálního účinku a kterými chce naopak vzbuzovat představy příjemné, až idylické:

„Mé předrahé samotářské noci, jak brzo jste se proměnily v samotářské dny! A zahrady kolem mne, nádherné, planoucí, vášnivé zahrady. I v noci, když na ně padne měsíční světlo, jsou bledé štěstím. Každý keř je plný snu. Kam oko dohlédne, vidím lásku mezi květy. Šeptá červen a zlato západu o vroucnosti chvil, kdy, srdce na srdci, ukládají se milenci na oslnivá lůžka svých tužeb.“³⁷

Nakonec obě tendence propojuje, tedy spojuje hrůzu a krásu, i když v *Kameni a bolesti* to není úplně obvyklé, ale o to působivější. Nejvýrazněji se tento postup, který by se dal označit jako erotický expresionismus (ve smyslu pojetí u Jaroslava Durycha), uplatňuje v kapitole s názvem *V hodině rybích hvězd* v popisu scény upalování dvou žen označených za čarodějnice:

„A ohně hořely. Zasvítilo nahé dívčí tělo u kůlu, neboť hned první plamen z ní smetl popravčí košili. Oheň ovíjel něžnou křivku jejích boků a jeden z plamenů políbil malá ňadra s hroty nabobtnalými, políbil, a zanecháváje na nich růžový stín, prošel dřevem. Dívka měla již plné vlasy žhavých oharků, ale pak se tato rubínová síťka proměnila v plamen a hořící vlasy padaly jí po ramenou, ňadrech a zádech, až její bolestný křik pronikal hukotem ohně a větru. Již ze všech stran olizovaly plameny její nahotu, plazily se po břichu a napjatých stehnech, ohryzávaly boky a kolena, až jeden se vypjal co nejvýše, urval kus její paže a opět se stočil a svinul u jejích nohou jako pes. Lid se díval a křičel.“³⁸

Ivana Kolářová ve své studii upozorňuje také na fenomén, který by se dal nazvat jako expresivita barev.³⁹ Karel Schulz ji používá pro zdůraznění neobvyklosti situace, pro zdůraznění psychických prožitků, duševních i tělesných stavů jednotlivých postav, které mohou ve čtenáři navozovat různé pocity. V tomto postupu Schulz pokračuje i v románu *Kámen a bolest*: nejčastěji se vyskytuje žlutá a bílá a jejich odstíny. Již ve svých povídkách tyto barvy Karel Schulz využíval pro vyvolání asociací spojených s nepříjemným dojmem,

³⁶ SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 347.

³⁷ Tamtéž, s. 185.

³⁸ Tamtéž, s. 259.

³⁹ KOLÁŘOVÁ, Ivana: *Jazykové prostředky expresivity a kontrastu v povídkách Karla Schulze*. In: Literární archiv č. 31, Praha: PNP 1999, s. 34.

s nemocemi a nezdravým až chorobným zjevem.⁴⁰ Důraz klade především na detaily rukou či tváře, a různě rozvíjí jejich základní barevný vjem.

Žlutá úzká ruka s prsteny je průvodním detailem arcibiskupa Salviatiho – tento detail se v různých obměnách zmiňuje téměř pokaždé, když se postava Salviatiho v ději objeví: „Arcibiskup Salviati sedí klidně, poněkud nakloněn, a jeho pergamenová tvář ve světle svíček ještě více zežloutla. Pravou rukou si pohrává s křížem na prsou a v každém záchvěvu a pohybu jeho prstů srší velké a těžké prsteny paprsky všech barev.“⁴¹ Rovněž se zde vyskytuje i specifický odstín žluté – pergamenová. V tomto úryvku navíc její nepříjemný dojem zvyšuje kontrast s barvami jeho prstenů.

Ještě výrazněji žlutá barva vystupuje při popisu dominikánského mnicha Girolama Savonaroly, až se stává leitmotivem Savonarolovy postavy, jakousi charakterizační konstantou, kdy se opakují a znovu umocňují nepříjemné pocity z jeho vzhledu: „Kostnatá, vyhublá ruka se mihla vzduchem v mohutném gestu, až rukáv kutny se svezl a žlutě ji obnažil.“⁴² O pár odstavců dál se tento vjem variuje na „ruka obnažené suché žluti“,“⁴³ či „ruka suché žluti.“⁴⁴ Tento barevný dojem se týká i jeho tváře: „Nažloutlá suchá tvář s nosem ostře zahroceným je těsně u něho.“⁴⁵ Případně se obměňuje: „Jeho oči žhnuly, ostrá bledá tvář svítila.“⁴⁶

Stejný barevný detail se objevuje také u postavy starce Aldovrandiho: „Stařec mdlým pohybem své pergamenově žluté a navoněné ruky si přejel vrásčité čelo (...). A tu se Aldovrandi rychle a užasle vztyčil. Suchou žlutí jeho tváře prošlehla mdlá červeň a jeho ruce se zachvěly. Šarlat roucha se krvavě zarděl ve světle pochodní a stařec, dotknuv se dlouhou černou holí ramene mladíkova (...).“⁴⁷ V této ukázce spolu opět kontrastuje několik sytých barev, černá, odstíny červené a právě žluté. Důraz na tento detail vyvolává dojem, že vzrušení a pohnutí strace je skutečně velké, když jeho starou a nezdravou tvář dokáže prošlehnout červeň krve, která evokuje mládí, zdraví, živost nebo činnost. Právě s touto kontrastní asociací se pojí i bílá barva a její nejrůznější odstíny. V románu se však na rozdíl od žluté bílá spojuje spíše s duševním vypětím. Většinou značí prudké vnitřní emocionální i psychické pohnutí jednotlivých aktérů, které se odráží i v jejich zevnějšku.

⁴⁰ SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 33.

⁴¹ Tamtéž, s. 32.

⁴² Tamtéž, s. 141.

⁴³ Tamtéž, s. 143.

⁴⁴ Tamtéž, s. 454.

⁴⁵ Tamtéž, s. 205.

⁴⁶ Tamtéž, s. 143.

⁴⁷ Tamtéž, s. 357.

Uplatňuje se především v popisu nezdravého vzhledu kardinála Raffaela Riaria, který strašlivě zbledl při krvavé mši Pazziů, a tato bledost je nevratná, je jí navždy poznamenán a umocňuje hrůzu z tohoto činu: „(...) jeho ruka jako by pojednou zmrtvěla, mráz, chlad a led, jistě i tato ruka jest nyní tak bledá jako jeho tvář (...) bledost se nyní jistě rozlévá po celém jeho těle, (...) rty chladné a mrtvolné, rty bledé a bezkrevné. (...). Bledost navždy.“⁴⁸ Toto je ještě vystupňované v kontrastu s barvou krve: „Umrličí bledost jeho těla byla děsná a děsivější tím, že byla pokryta krví. Potůčky krve brázdily toto zsinálé tělo a nové krůpěje vytryskovaly, ale těžce, bylo málo krve v tomto voskovém těle.“⁴⁹ Vyvolává u čtenáře nepříjemný dojem, až odpor a Schulz klade důraz na asociace spojené nejen s chorobností, ale přímo s mrtvolou.

Také u Leonarda da Vinci se zdůrazňuje jeho bledá a chladná tvář, dojem z ní je ještě stupňován do „bledší a mrazivější.“⁵⁰

I další barevné odstíny bílé zintenzivňují expresivitu výrazů a umocňují celkový nepříjemný dojem a prudké duševní vypětí až trýzeň: „Machiavelli stál stranou hloučku, dívaje se na světla a ruch ulice. (...). Jeho rty byly sevřeny. A Michelangelo ve světle pochodní zahlédl, jak je děsivě bledý, až bílý.“⁵¹ „Hlava byla již zsinálá, popelavě šedá.“⁵² Nebo jiný neobvyklý odstín bílé zvyšující odpor: „nahota bílá a snětivá jak hromada moučných červů.“⁵³

Nicméně bílá vždy nemusí představovat nezdravý zjev a vzbuzovat nepříjemné pocity. U postavy benediktinského převora Epipoda Epimacha vystupuje charakterizační přívlastek, že má „velmi bílou ruku“.⁵⁴ Dále však tento barevný vjem není nijak rozváděn a domníváme se, že se tím spíše umocňuje jeho charakteristika – „muž vědy“, tedy že se plně celý život oddává vědeckému bádání, což se podepsalo i na jeho zjevu. U žen je naopak bílá barva žádoucí, např. u tanečnice Aminty se zdůrazňuje, že má „velmi bílou a jemnou plet“⁵⁵.

Jak jsme poukázali na začátku tohoto oddílu, červená asociuje především krev a značí život a mládí. Podobnou funkci plní i růžová, je však jemnější a něžnější, vyskytuje se ve spojení se ženami, a Schulz ji zvýrazňuje ještě nezvyklým odstínem: „teple narůžovělá barva pleti“,⁵⁶ či varianta „její plet' byla bledě narůžovělá, křehká“.⁵⁷

⁴⁸ SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 65.

⁴⁹ Tamtéž, s. 534.

⁵⁰ Tamtéž, s. 607.

⁵¹ Tamtéž, s. 653.

⁵² Popis kříže v domě Pazziů v druhé kapitole *Trpké víno*. In: SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 31.

⁵³ Popis vězňů v části boloňského vězení nazvaném in pace. In: Tamtéž, s. 347.

⁵⁴ SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 273 – 289.

⁵⁵ Tamtéž, s. 323.

⁵⁶ Tamtéž, s. 393.

Tyto zvláštní odstíny růžové jsou průvodním detailem Mony Chiary, značí její výjimečnou krásu, stejně jako poetizovaný odstín barvy jejích očí – fialkově modré. Tyto barevné detaily ještě více vyniknou v kontrastech a zvyšují intenzitu prožitku: „(...) hrdlo této ženy, teple růžové hrdlo s černým hadím náhrdelníkem (...). A Chiara zděšeně hleděla na tuto nestvůru, prohýbající se ke skoku i pod ranami. Nevykřikla. Její fialkově modré oči zbělely děsem.“⁵⁸ V poslední větě je opět výrazný barevný kontrast – bílá značí vypjatý duševní stav.

Nejen lidé, ale také předměty získávají díky zdůraznění své barevnosti plastičtější charakteristiky. Nejvíce se toto barevné rozlišení projevuje v kontrastu dvou měst – důležitých míst, kde se odehrává podstatná část děje, Florencie a Bologni – skoro jako by tento kontrast předznamenával a určoval osudy postav: „Florencie byla stříbrná a až teprve za svítání zšedne.“⁵⁹ Nebo: „Florencie pod nimi svítí všemi odlesky měsíčního světla, od černavého polostínu po oslnivou bělost.“⁶⁰ Tento světlý vjem podporuje její výjimečnost, krásu, učenost a harmonii pod vládou Lorenza Magnifica. Tyto barevné odstíny přímo kontrastují s Bolognou, jejíž nejčastější barvou je černá – časté přívlastky jako temná Bologna, ale také se kombinuje s červenou, kdy vyvolává nepříjemný dojem a pocit ohrožení: „Zvony utichly a jejich kovový hlas roztál v řěavé výhni západu. Bologna, město černé, vrůstala více do tmy a jen palác Bentivogliů sálal do západu slunce krvavými zdmi. Heraldickými barvami večera byla černá a rudá (...). Bologna má nyní barvu zaschlé krve.“⁶¹

Dále se tato výrazná barevná charakteristika uplatňuje k zvýraznění a odlišení jednotlivých detailů. K tomu slouží hlavně odstíny červené, jako jsou krvavá, šarlatová, purpurová, které se často vyskytují v kombinaci se zlatou, která tradičně vyjadřuje přepych a vznešenost. Je to patrné například z popisu vzhledu mladého papežského kondotiéra Oliverotta da Fermo: „Zlato, červeň, lesklý pancíř. Oliverotto da Fermo hodil uzdu služebníkovi jedoucím za ním, lepantskému černochu v hedvábném žlutě pruhovaném turbanu, blýskáje bělmem očí i zlatými náušnicemi.“⁶² (Šlechticův oslnivý vzhled navíc podporují další výrazné barvy jeho doprovodu.) Stejně tak tyto barvy umocňují dojem z velkolepého svatebního průvodu Maddaleny Medicejské, dcery Lorenza Magnifica: „Tot' opravdu honosný knížecí

⁵⁷ Popis Mony Chiary, když ji poprvé uviděl Michelangelo. In: Tamtéž, s. 397.

⁵⁸ SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 395–396.

⁵⁹ Tamtéž, s. 24.

⁶⁰ Tamtéž, s. 12.

⁶¹ Tamtéž, s. 343.

⁶² Tamtéž, s. 381.

průvod, cesta triumfální, cesta zlatá a nádherná, cesta plná šarlatu a pýchy.“⁶³ Objevují se i v barevném dojmu z chrámu: „Zlato šlehalo do purpuru a ten krvácel po zlatě.“⁶⁴

Je zajímavé, že se v románu dvakrát vyskytuje spojení zlaté barvy se světle modrou, které však působí zvláštním a ne úplně příjemným dojmem. Poprvé je zmíněna v souvislosti s papežem Alexandrem VI., který si nechal ve svých komnatách vymalovat těmito barvami fresky vyvolávající dojem přesládkosti a kýčovitosti: „Zde byly fresky, malířem Bernardinem Bettim, zvaným Pinturicchio, malované bledým zlatem a světlým ultramarínem, tak křehké, snivé a okouzující.“⁶⁵ Tyto odstíny se pak znovu objevují ve spojení s barvami záludných hladin neznámých vod:

„Michelangelo bez dechu naslouchal s mrazivým pocitem strachu, jako by byl bez vůle, jakoby očarován, – chtěl povstat, nemohl – ano, tak mu jednou vyprávěli o objevech mořeplavců, kteří se marně snažili zachránit své druhy stržené hloubkou podivně smutných vod, záhadně se objevujících a mizejících tůní, jejich hladina byla jakoby zlatá a sladce modrá.... podivné záludné hladiny.“⁶⁶ Schulz tak rafinovaně umocňuje Michelangelův strach z Leonarda da Vinci, který jako by tímto přirovnáním získal i odstíny této zvláštní barvy: „Tvář mistrova byla tichá a teskná jako ty hladiny zámořských vod, jako tůně náhle objevené v cizí krajině, kam nikdo dosud nevstoupil.“⁶⁷

Barvy a barevné odstíny se v románu objevují také ve spojitosti s přírodními úkazy, často v asociaci s intenzifikačními přívlastky, s personifikací a synestézií. Dostávají tak neobvyklé vlastnosti a vzbuzují nové konotace, podporují vizualizaci a vytváří kontrasty, opět mohou ve čtenáři vyvolávat silný citový postoj. Žlutá barva se nevyskytuje pouze ve spojení se stářím či chorobným vzhledem, ale také se uplatňuje při popisu krajiny, vyvolává zvláštní a neobvyklé barevné vjemy: „Stráž, žilkovaná šedými a žlutými pruhy ztvrdlého bláta a černá olýsalými keři, vypadá z dálky v záři listopadového slunce jako mramorová. (...) Kotouč listopadového slunce jest žlutým drahokamem na modravém prstenu oblohy. Chladný vzduch má pastelovou barvu.“⁶⁸

Žlutá a fialová působí i nebezpečně, umocňuje barevný vjem z bouře: „Blesky svými hroty zůstaly zaryty do rozpuklé země a za jejich mřížovím fialovělo a opět sírovou žlutí se pokrývalo město.“⁶⁹ Nebo: „Věky zčernalá pustota propastí a útesů svítí fialově.“⁷⁰

⁶³ Tamtéž, s. 112.

⁶⁴ Scéna z florentského kostela S. Maria del Carmine. In: Tamtéž, s. 136.

⁶⁵ SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 320.

⁶⁶ Tamtéž, s. 618.

⁶⁷ Tamtéž, s. 619.

⁶⁸ Tamtéž, s. 100–101.

⁶⁹ Tamtéž, s. 211.

Další neobvyklé barevné odstíny spojované s poetizovanými výrazy zesilují lyričnost popisu: „Janov, můj Janov, slunečná mušle, lastura večerem purpurová! A ticho mé františkánské cely, okno otevřené do ranní zahrady, plné poupat, kde jsou bílé jiskřivé pěšinky, rozhozené jak sluneční paprsky v trávě.“⁷¹ Či jinde opět neobvyklý odstín červené: „Pěšinky bronzově světelné, jakoby narýsované letem holubic.“⁷² Růžový odstín i ve spojení s věcmi vyvolává příjemný dojem intimnosti: „Sluncem a vykládaným mramorem zružovělá síň.“⁷³

Schulz také používá různé barevné přechody a sladění barev: „Půda, nejprve plná jarní zeleně, obléká se do ametystových stínů. Večer je dubnově purpurový, květy pokryl červený sen posledního slunečního paprsku a pak zestříbří.“⁷⁴

„A pak spolu odcházeli večerem, jeho perleťovými pruhy, jeho zlatými dlaždicemi, jeho šafránovou oponou.“⁷⁵

Jak je v těchto ukázkách naznačeno, autor využívá barvy především k intenzifikaci vizuálního dojmu, a dále k posílení kontrastů. Krom toho přisuzuje barvám nečekané vlastnosti, aby opět vzbudil u čtenáře výrazný citový postoj.

Na závěr tohoto oddílu je třeba ještě připomenout, že Karel Schulz stylově neutrální výrazy, a dokonce i citově zabarvená slova dále umocňuje superlativy. Není účelné je zde vyjmenovávat, jen je třeba zmínit, že podobně jako v případě přívlastků a básnických přirovnání, je rovněž řadí do párů, dokonce se vyskytují v souvislejších řetězcích: „Býti básníkem v kameni pro tu nejkrásnější, pro tu nejvznešenější a nejlíbeznější, pro tu ze všech nejtišší a nejsmutnější.“⁷⁶ Zároveň pracuje i se starší variantou superlativu adjektiv a adverbii s předponou pře – např. přeumný, přenáramně atd.

2.1.2 Zvukomalba

Schulz výběr slov podřizuje nejen významovému hledisku, ale také hledisku formálnímu. V tak rozsáhlém románu, jakým je *Kámen a bolest*, je však nesnadné nalézt všechny výskyty zvukových figur, proto jsme opět zvolili metodu sondy, abychom upozornili na hlavní

⁷⁰ Tamtéž, s. 301.

⁷¹ SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 18.

⁷² Tamtéž, s. 110.

⁷³ Dojem ze síně v paláci Lorenza Magnifica, kde probíhá zkouška na karneval. In: SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 123.

⁷⁴ Tamtéž, s. 446.

⁷⁵ Tamtéž, s. 185.

⁷⁶ Touha Michelangela po proměně života vrcholným uměním z dvanácté kapitoly *Usměji-li se...* In: SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 185.

tendence v textu. Nejvýrazněji se uplatňuje zvukomalebnost⁷⁷ slov a slovních spojení, která pomáhají zvyšovat estetický účinek a navozovat lyrickou atmosféru. Tento dojem je ještě zvyšován aliterací a paronomázií, objevuje se i asonance. Tyto stylistické figury podporují zvukový poetický i emocionální účinek, a rovněž přispívají k specifickému rytmu, plasticitě a dynamismu slohu.

Jako příklady zvukomalebnosti uvádíme slova a slovní spojení, kde se nápadně často vyskytují likvidy [l], [r] a znělé obstruenty jako [b], [d], [ř], [h].⁷⁸ Slova s vyšší frekvencí těchto souhlásek buď přímo navozují dojem zvuků, které onomatopoicky odpovídají skutečným zvukům, např. jemnému šustění, které při pohybu vydává hedvábná látka: „šustilo a sládlo hedvábí“⁷⁹, či napodobují specifický zvukový vjem při poslechu cizího jazyka: „Řečtina, bronzově rachotící ve velké, prostorné místnosti.“⁸⁰

Dále se domníváme, že kumulace souhlásek [l] a [h] v kombinaci s dvojhláskou [ou] či s dlouhou samohláskou [í] může zvukově navozovat pomalé, protáhlé a vláčné pohyby, které autor v románu často přisuzuje zjemnělým a hédonistickým postavám a které mohou u čtenáře zvyšovat nepříjemný pocit z těchto postav. Například se tento jev nápadně často objevuje při popisu florentského patricije Bernarda Bandini da Baroncelli, který se účastnil spiknutí rodu Pazzi proti Medicejům: „Pečlivě si prohlíží své krásné pěstěné ruce, hladí si nakadeřený vous a pozoruje starého Pazzi přimhouřenýma ironickýmýma očima.“⁸¹ O několik vět dále se při jeho opětovném popisu tyto skupiny hlásek objevují znovu: „(...) popíjet, lehce hladit lesklou srst chrta umdlenou rukou a číst.“⁸² A opět o několik odstavců později se tento zvukový dojem ještě vystupňuje: „Bandini znovu položil na stůl své hladké pěstěné ruce, (...) a znovu chladným, lehce výsměšným pohledem sklouzl po mlčící tváři starého Jacopa.“⁸³

Tento zvukomalebný postup je ještě výraznější u charakterizačního popisu Leonarda da Vinci (a podporuje barevný dojem z jeho roucha):

„Leonardo da Vinci v dlouhé říze z jemného a lesklého jasně žlutého hedvábí stojí uprostřed síně v záplavě slunečního světla, v kterém se jeho říza leskne, jako by byl oblečen

⁷⁷ Kumulace výrazů s hláskami s větší mírou libozvučnosti nebo vytváření kontrastů mezi různými libozvučnými zvuky. Vznikne tak text s výrazným poetickým účinkem. In: ČECHOVÁ, Marie et al. *Stylistika současné češtiny*. Praha: ISV, 1997, s. 229.

⁷⁸ O fónické stavbě textu psal Ivan Fonágy (In: *Dvanáct esejí o jazyce*). Zjistil např. dominanci hlásek [k], [t], [r] v útočných a satirických básních, [l], [m] v milostné lyrice. Za upozornění děkujeme Jiřímu Holému.

⁷⁹ SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 134.

⁸⁰ Tamtéž, s. 41.

⁸¹ Tamtéž, s. 28.

⁸² Tamtéž.

⁸³ Tamtéž, s. 29.

v tekoucí zlato. Jeho tvář je vážná a důstojná. Dlouhý šat i dlouhý lesklý plnovous činí ho podobna mágu.“⁸⁴

„Byl pak Leonardo oblečen v dlouhou splývavou řízu jemně fialové barvy, kterou rád oblékal na večerní procházky, když čekal úplněk, neboť stříbro měsíčního světla se ladilo s fialovou barvou látky v měkký zvláštní souzvuk, jehož účin byl ještě zvýšen nejen širokým zlatým lemováním okraje roucha, ale i tím, že říza byla silně napuštěna zvláštní asfodelovou vůní (...).“⁸⁵ O odstavec dál je toto zopakováno, ještě výrazněji se kumulují zmíněné hlásky: „Dlouhá fialová říza, mdlá a zvláštní asfodelová vůně, vlahý večer, šedý pěstěný vous Leonardův a jeho postava, vznešeně vztyčená uprostřed debatujících občanů (...).“⁸⁶

Takováto kumulace likvidy [l], frikativy [h] a dlouhých samohlásek může negativní pocit vzbuzovat často spíše ve spojení s mužskými postavami románu,⁸⁷ naopak u ženských postav působí hromadění těchto hlásek příjemně a zintenzivňuje lyrický dojem z jejich krásy a křehkosti, ženy jsou jemné, plné něhy a lásky:

„Maddalena Medicejská, lilie florentská, je líbána, laskána listopadovým sluncem naposled mezi těmito pahorky. (...) Tato půvabná, jemná tvář, oblé a krásné čelo, oči žhnoucí mládím a krásou, úzké boky a nohy štíhlé a sladké (...) Je dlouhá a vzpřímená, štíhlá a křehká jako stvol, takže šaty jako by jí byly příliš těžké. Záhyby pláště se vlní a splývají, vlní se podél běloušova boku, kde krvácí červeň látky tím zřetelněji, až stéká přes její nohy. Tvář je poněkud unavena jako blaho, které zemdlelo dříve, než bylo naplněno.“⁸⁸

Stejně působí i lyrický dojem z mladých tanečnic, kdy nakumulované skupiny konsonantů zvýrazňují pomalý, vláčný pohyb jejich tance: „Tři tanečnice, vysoko podkasané, vláčnými pohyby spustily ruce podle taktu hudby a jejich zlátnoucí poloobnažená stehna se zamíhala v náhlém poklesnutí.“⁸⁹

Podobně v lyrizovaném popisu zjevu Mony Chiary, do které se Michelangelo v Bologni zamiluje: „Přichází pomalým, vábivým krokem z hloubi chrámové lodi a je líbezná, jako by přicházela z temnot světice náhle oživnuvší na fresce. Usedne, složí ruce v klín a zůstane tak ve světle svíček, které se chvějí za její hlavou.“⁹⁰

⁸⁴ Tamtéž, s. 572.

⁸⁵ SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 602.

⁸⁶ Tamtéž, s. 603.

⁸⁷ Dokládá to zvukově posílená charakteristika papežova syna Francesca Ciby, za kterého Lorenzo Medicejský provdal svou dceru Magdalenu, „vyžilý hýřil“ – působí spíše jako kalambúr. In: Tamtéž, s. 128.

⁸⁸ Popis svatebního průvodu dcery Lorenza Magnifica Maddaleny Medicejské, která jede do Říma. In: Tamtéž, s. 113.

⁸⁹ Tamtéž, s. 123.

⁹⁰ Tamtéž, s. 400.

V dalším úryvku při popisu Michelangelovy sochy anděla pro náhrobek sv. Dominika v Bologni je možné vysledovat zřetelné napětí mezi až archetypálními atributy a vlastnostmi, které autor připisuje mužům a ženám. Tyto protikladné elementy jsou umocněny i napětím mezi volenými slovy a jejich fonetickou realizací:

„Ale protože jeho Anděl jest připraven kdykoliv povstat a opět odejít v boj, jest jeho roucho živější, se záhyby plnými pohybu, drsnější, mužnější. Toliko lehké a splývavé křivky křídel vyvažují těžkou hmotu svícnu a těla. Toliko křídla jsou zde něžná, milostná, mladá a žensky jemná.“⁹¹

Při popisu i projevu dalších postav plní podobné zvukově intenzifikační funkce i jiné skupiny hlásek: např. nepříjemné pocity ze zjevu fanatického dominikánského mnicha Savonaroly umocňuje kumulace frikativ [s], [z], [š], [ž] a také frikativních vibrant [r], [ř] a jejich souhláskových skupin:

„Skřehotavý, ostrý a nepříjemně drásavý hlas mnichův se prudce rozletěl za tímto pohybem.“⁹² Nebo podobně o pár stránek dál: „Mnich se naklonil přes pažení kazatelny a zaťal žhnoucí pohled do zástupů. Nyní jeho skřehotavý hlas se rozráží o zlato stěn a zčernalou klenbu, o přeplněný chrámový prostor, divoce, horečně, překotně. Chrlí slova a rozmachy jeho paže jsou ostré, jako by tesal.“⁹³

Podobným způsobem autor zvyšuje dojem z trýzně umírajícího Lorenza Magnifica opakováním znělých frikativ [z], [ž]: „Ústa nemocného hořela, *zmučená žárem a žízni*.“⁹⁴ Lorenzovo utrpení se stupňuje další kumulací těchto souhlásek, a navíc se spojí s nepříjemným dojmem ze Savonaroly, který za ním přišel: „(...) a zde vzpřímen stál mnich (tj. Savonarola), který metal boží hněv na město a jehož horký dech nepřetržitých postů se mísil se *žhavým dechem muže mučeného žízni*.“⁹⁵

Skupina slov obsahující vyšší počet frikativ v poslední větě následující ukázky onomatopoicky navozuje svištění a údery řemínků při bičování: „Umlčí bledost jeho těla byla děsná a děsivější tím, že byla pokryta krví. Potůčky krve brázdily toto zsinělé tělo a nové krůpěje vytryskovaly, ale těžce, bylo málo krve v tomto voskovém těle, musila být vážena z hloubky novými a novými údery, které *svištěly rychle, rázně, ostře a syčivě*.“⁹⁶

Sykavka [s] ale také navozuje dojem lesku a odrazu světla, a proto se domníváme, že právě pro zesílení tohoto účinku využívá Schulz slov s vyšší frekvencí této neznělé ostré

⁹¹ SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 376.

⁹² Tamtéž, s. 141.

⁹³ Tamtéž, s. 144.

⁹⁴ Tamtéž, s. 237.

⁹⁵ Tamtéž, s. 238.

⁹⁶ Tamtéž, s. 534.

frikativy: „Opět padal na davy soumrak a dosud zde stál obr sněhulák před palácem signorie, *oslnivý sněhem a světlem* pochodní.“⁹⁷

Ještě nápadněji se tato tendence projevuje v další ukázce, kde autor evokuje dlouhé a ostré sluneční paprsky, které prosvítají korunami stromů: „*Slunce sune svůj lesklý srp* po vrcholcích *stromů a stíná z nich stíny*, které, padající, zachycují se na větve.“⁹⁸

Stojí za povšimnutí, že Schulz zvukomalebnost těchto slov často umocňuje aliterací. To je patrné i z dalšího úryvku, kdy navíc při silnější evokaci strašlivé bouře nad Alpami využívá slov s vyšší frekvencí zmíněných obstruentů a jejich skupin: „Nad Alpami zuřila bouře. Blesky švihaly olověnou oblohu a bily do dunících skal. Mračna se s rachotem valila po srázech hor, bouře ryla do *strmých skalních stěn* a nachylovala je. Hrom letěl od jednoho ohnivého štítu k druhému jak plamenný orel, až narazil čelem a zřítíl se do hlubin. Za ním padala ohlušující lavina kamení. I slunce se zmítalo ve vichřici, která letěla kolmo. Věky zčernalá *pustota propastí* a útesů svítí fialově. S rachotem vytryskl dlouhý plamen ze skal, vlnobití ozvěny, propasti řvou.“⁹⁹

Působení strachu mladého Michelangela z toho, co nemá tvar (více 4. kapitola), zvyšuje i zvuková podoba slov, které evokují znepokojivý, pomalý pohyb něčeho neznámého a děsivého: „A vyvstane to náhle v rohu mé komůrky, beztvaré a *rozplizlé, rozteklé* na všechny strany, a *pomalů se plíží* ke mně. Kdyby to náhle vyskočilo, nebude to tak děsné jako tato *plíživá pomalost*. Jen čekám, kdy budu povalen a rozdrcen tíhou, která však není tíhou a vznáší se. (...) Jednoho dne mne poznáš, a to bude tvůj konec. Tu šlím na lůžku, křičím svatá jména, zmítám se, svíjím se, a ono se to *stále blíží, stále blíží* – –“¹⁰⁰ Znovu se tento motiv strachu objevuje v jedenácté kapitole *Faunův smích*, kdy se hrůza a tma „*pomalů plíživala* k mému lůžku“.¹⁰¹ Když je opět asi po dvě stě stranách připomenuta, tak se objevuje v drobné zvukové obměně jedné hlásky: „... a *pomalů se plíží, plíží*.“¹⁰² Tento postup dokládá, jak autor rafinovaně pracuje s jazykem a tvárně využívá jeho specifické funkce a zvukové účinky.

V následující ukázce se opakováním slovesa *duní* zvyšuje zvukový vjem z hluku, kterým je celá Florencie prostoupena, a zároveň tím rytmitizuje pochod a zpěv lidí: „A píseň se vznáší za hlaholu zvonů, píseň stoupá a klesá, zpívána tisíci hrdly, píseň burácí, odráží se o kamení paláců, píseň přehlušující i zvony, všichni zpívají vroucně a zaníceně, hledíce na

⁹⁷ Tamtéž, s. 297.

⁹⁸ SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 162.

⁹⁹ Tamtéž, s. 301.

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 121.

¹⁰¹ Tamtéž, s. 169.

¹⁰² Tamtéž, s. 331.

vysoký kříž v čele, obklopený korouhvemi rozevláté jarním větrem. A píseň duní (...). Mocně duní chorál, snad i kamení zpívá. Zvony duní, chorál duní, hradby města odpovídají jediným refrémem: Kristus, Kristus, Kristus, král Florencie!“¹⁰³

V následujícím úryvku umocňuje vokál dojem kruhu, velkého kola a kolového tance, který propukl kolem obrovské hranice s marnostmi, které fanatičtí přívrženci Savonaroly pálili ve Florencii: „(...) a nyní nastalo podivné kolotání, kroužení kolem obrovské hořící hranice, na které stál a šklebil se ďábel, roztahujíc své dravčí pařáty nalevo i napravo. Kruh se zvolna rozvínoval, roztácel, svinoval, rostl a opět se úžil v pomalém, rytmickém pohybu, byl to tanec, obludný tanec za dunění zvonů, jejichž houpavý zvuk udával takt písni i poskokům, velký kolový tanec tisíců a tisíců, tančili všichni. (...).“¹⁰⁴

Podobně dvojhláska [ou] navozuje při pohledu na hladinu řeky dojem plynutí a houpání vln, zároveň opakování slovesa *jdou* text silně rytmitizuje i lyrizuje: „Vlny Arna jdou ze tmy do tmy, viděly požáry, pochody vojsk, plenění, přijaly snění utopenců, jdou a jdou, přijaly popel Savonarolův, jdou a jdou, přijaly hnijící ostatky popraveného Giacomu Pazzi, který volal ďábla v hodině smrti, jdou a jdou, ze tmy do tmy, studený vítr se honí nad nimi, havran tmy mává dlouhým černým křídlem.“¹⁰⁵

Na závěr tohoto oddílu ještě připomeňme funkci asonance, jejíž pomocí autor dociluje nápadné lyričnosti jednotlivých scén a zároveň zvyšuje pravidelnost rytmu věty, občas až s náznakem přechodu k rýmu. Nejčastěji se asonance pojí s vokály [a] a [i/y]. Je to zřejmé např. z tohoto úryvku popisu oslavy na počest Michelangelovy sochy Opilého Bakcha: „Mezi pohozeným stříbrem pohárů bylo plno růží, sladce zněly loutny a violy, vábivý hlas fléten, písně, růže, dívčí *krása* toužící být *zachycena*, horká červená římská noc, uprostřed všeho *hladký, usměvavý* bůh rozdávající duši *vína*.“¹⁰⁶

Dále úryvek z popisu sousoší Piety: „Matka, která dovedla Syna od místa, kde ho, ještě dítě, úzkostlivě tiskla k hrudi, sedíc na schodech jako žebračka, všemi vyháněná, až sem, má plachetku na skloněné hlavě, má splývavé roucho a tak bohatě zřasené, že celý svět by mohl být skryt v jeho záhybech. Jsou to *vlny, vlny bolesti, vlny ticha, vlny pláště Mariina*.“¹⁰⁷

Následující úryvek pochází z lyrizované scény ze závěru románu, kdy v noci Michelangelo jde sám podél Arna: „Šel. Večer stál široce rozklenutý, krása města byla *zamžená a křehká, listopadová*. Vrásčité ulice byly mřížovány stíny, v kostelích odpočívaly

¹⁰³ SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 448–449.

¹⁰⁴ Tamtéž, s. 455.

¹⁰⁵ Tamtéž, s. 647.

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 528.

¹⁰⁷ Tamtéž, s. 563.

oltáře a modlitby, nikdo na jejich schodech nepozvedl poutnickou hůl a růženec slz, aby je pronesl svým životem.“¹⁰⁸

Tyto ukázky nejsou dostatečně průkazným vzorkem k tomu, aby se z nich mohly vyvozovat konečné závěry, a bylo by třeba funkci zvukomalby, aliterace a dalších zvukových figur ve stylu Karla Schulze podrobit hlubšímu studiu. Přesto se domníváme, že volba slov podle jejich zvukomalebnosti hraje u tohoto autora důležitou roli, Schulz je obratně a vynalézavě využívá a s jejich pomocí zintenzivňuje lyrickou atmosféru jednotlivých scén i vykreslení postav.

2.1.3 Zvláštní úloha personifikace a synestézie

Jak už upozornil J. V. Bečka, Karel Schulz v *Kameni a bolesti* výrazně upřednostňuje přirovnání před metaforou.¹⁰⁹ Přesto v jeho slohu plní významnou funkci dva její druhy, a to personifikace a také synestézie.¹¹⁰ Výběr těchto tropů je opět veden autorovou snahou vytvářet plastické obrazy a vjemy, aby co nejvíce zapůsobil na smyslové vnímání čtenáře.

Personifikaci a synestézii autor využívá v několika motivistických celcích. Je však velmi obtížné vybrat úryvky k analýze, protože právě tyto tropy se vyskytují v ploše celého románu a dlouhé citace by náš text zbytečně zatěžovaly. Proto jsme se rozhodli spíše pro vytvoření jisté typologie, která by chtěla postihnout to, jakým způsobem Karel Schulz používá personifikaci a synestézii ve svém románu, a dokládáme to jedním úryvkem, případně zkráceným.

Oba tropy se především uplatňují v popisech krajiny, přírodních jevů a v navozování specifické lyrické atmosféry. Jejich pomocí se do jinak dlouhých statických popisů vnese prudká dynamičnost, zobrazená krajina je plná pohybu a nových skutečností, až jako by žila vlastním životem. Prostředí tedy nepředstavuje jenom kulisu pro děj a pro drama jednotlivých postav – i když se v jejím líčení často odráží jejich duševní rozpoložení –, ale zároveň na děj a postavy prostředí silně působí, velmi je ovlivňuje, až proměňuje:

„Záhon růží se právě zasnoubil s tichem a vzduch, křišťálově čistý, je provoněn vydechnutím nesčíslných květů, které se chvějí. Až padne soumrak, rozvoní se prudčeji levandule, která dosud mlčí. Kdo by chtěl naslouchat její vůni již nyní, musil by se schýlit k zemi jak láskyplný milenec ke kadeřím dívky ležící v trávě. Několik soch v pozadí postavil pouze sen, rozplynou se, je to hra světél a vodotrysků, šlehajících bílé proudy vody k nebi jak

¹⁰⁸ SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 645–646.

¹⁰⁹ BEČKA, J. V.: *Kámen a bolest*. In: *Naše řeč*, roč. 28, (1944), č. 6, 5. s.

¹¹⁰ Je druh metafor, kde se zaměňují počítky různých smyslů, např. sladká vůně, ostrá chuť. In: Hrabák, J., *Poetika*, Praha 1973, s. 132.

vztyčené a obnažené ruce, které tančí.“¹¹¹ V tomto lyrizovaném úryvku je kladen velký důraz především na čichové vjemy, které zesilují zrakové a jsou ještě vystupňovány synestézií, kdy se zaměňují čichové počítky za sluchové – *naslouchat vůni*.

I v dalším úryvku se vedle výrazné personifikace krajiny, která je prudce rozpohybována – krajina se rozletí, vítr vybuchuje, déšť tančí, cesta vrávorá –, opět objevuje pro zvýraznění lyričnosti také synestézie: zvuk zvonů dostává nezvyklé podoby, bílou barvu, a dále dokonce chuť a dotek žhavého polibku: „Šumění vod provází tuto cestu, vavříny stojí s jemnou a tichou vážností mezi veselím kosatců a jejich chválami života, je dubnový mír, sladkost nebes a země, jedou do Florencie. Časem vybuchuje jim do tváří prudký jarní vítr a rozhodí pohružku bouře. Krajina se rozletí, mezi pahorky zaduní akord hromu a pošetilý déšť tančí mezi lesy a po lukách. Tyto krůpěje se diamantově jiskří na čapkách, listí a pláštích, padají až do srdce, maska krajiny je stříbrná, jedou do Florencie. Je duben. A náhle uslyšeli zvony. Bylo odpoledne. Cesta se vinula a vrávorala, opilá sluncem. A zvony nad vinicemi, olivovými háji, nad fíkovníky a zimostrázem, nad kadeřavou zemí. Zněly doširoka, jejich zvuk se napínal jako luk a rozletěl se daleko za hradby, celý bílý a kovově slavný, (...), bylo to volání zvonů po nebi a jeho trůnech a mocnostech, bylo to dlouhé a žhavé políbení a křik, byla to píseň Florencie.“¹¹²

Dále se v románu vyskytují výrazné zosobňující metafory abstraktních entit, jako je tma, vítr, ticho atd. Především personifikace tmy hraje v celém románu důležitou roli. Zde si zatím jenom ukážeme, jakým způsobem tma v textu vystupuje, jaké má neobvyklé vlastnosti, jak proměňuje a přetváří krajinu: „Tma rozhodila jiné cesty (...), rozryla nové prolákliny v údolích (...), nadouvala nové pahorky, zkolmila a prodloužila srázy, navršila stěny skal, které však bylo možno rozhrnout, odsunovat, procházet jimi a nikdy nenalézt cestu zpět, vše byla noc, tma a prostor bez hranic, kterým na zpěněných koních letěli tři jezdci.“¹¹³ Popis se stále stupňuje a nepříjemné pocity ze tmy se zintenzivňují, tma dostává nové a nečekané kvality, neútočí jenom na zrak, ale také na další smysly jako hmat, čich, a dokonce na chuť: „Tma byla stále hustší. Bylo možno se jí dotýkat, vzít ji do prstů jako bláto, pomazat si jí ruce a tvář, a chvílemi opět její stěna se proměnila v tekoucí černý vodopád, zaplavila tři jezdce, polykali ji, pili ji, dusila, koně zvolnili cval a nedbali na ostré pobídky a palčivé údery ostruh,

¹¹¹ Popis mediceských zahrad z desáté kapitoly *Údery na bránu*. In: SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 162.

¹¹² SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 446.

¹¹³ SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 9.

vztyčovali se na zadní kopyta, pohazovali rozčileně šíjemi a zvedali hlavy, jako by chtěli lépe dýchat.“¹¹⁴

Vedle tmy se rovněž vyskytuje personifikace noci, ale na rozdíl od tmy nedostává tolik prostoru ani se tak silně nepodílí na fikčním světě prózy průběhu děje. Funguje spíš jako výrazný detail, např. umocňuje nepříjemné pocity a předzvěst neštěstí: „Průvod šel zvolna a lucerny se míhaly jako kvílení, jako blábolení noci.“¹¹⁵ Většinou však noc, způsob jejího zpodobnění, dokresluje drama postav či překlenuje jednotlivé dějové úseky. Na rozdíl od tmy dostává spíš pozitivní vlastnosti, dokáže konejšit a uklidňovat: „Noc vláčela svůj blednoucí závoj přes jeho rozpálenou tvář.“¹¹⁶ „Noc šla sněhem, měkce rozhrnujíc jeho závěje.“¹¹⁷ Či „Noc šla měkce přes střechu domu.“¹¹⁸

Díky personifikaci ožívají i abstraktní jevy a získávají specifické a nové kvality, oddělují se z celku a žijí vlastním životem. Důležitý je strach – Michelangelův strach z toho, co nemá tvar –, dále smrt, mor a nouze; tyto entity získávají někdy přímo podobu lidské bytosti: „Šedá nouze s vyschlým hrdlem a s hůlkovitými rukama rdousí hrdla dospělých i nemluvnat.“¹¹⁹

Zvláštní roli hraje i personifikace smíchu. V celém románu se objevuje celkem třikrát; jízlivý smích filozofa Marsilia Ficina, pak dobrotivý smích františkánského mnicha fra Timotea a také burácivý smích architekta Giuliana da San Galla. Smích je sice přirozeným projevem člověka, ale v románu postupně jako by se od člověka odděloval, získával nad ním moc a ovládal ho: „A Ficino, rozpomenuv se na tuto příhodu, nezdržel se smíchu. Smál se nejprve potichu, pro sebe, ale pak to již nemohl utajit, je to smích stále silnější, prudký a neovladatelný, stoupá v něm, vyšlehuje z něho, rozstříkne drobné vrásky jeho liščího obličej a opět je složí, vzdouvá se a odnímá mu dech, točí se nad jeho žaludkem, tiskne mu bolavě srdce, rozšklebí neduživá a bezzubá ústa, vymačkává jeho slzní váčky, vžene mu krev do vyschlých tváří, Ficino je hněten smíchem, prohnut smíchem, je to třesk smíchu a polnice smíchu, jejíž zvuk se rozléhá vysokou síní. (...) Tu Marsilio Ficino s nakřivenými ústy, z nichž vycházely už pouze steny a vzdechy, jako by se byl přejedl smíchu, vysvětloval, čemu se byl tak smál.“¹²⁰

¹¹⁴ SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 9.

¹¹⁵ Kapitola dvacátá šestá *Pobuda bez domova*, Michelangelo vidí ponurý průvod v čele s Asdrubalem Tozzi, který z boloňského vězení vede vězně – vlkodlaka, aby se s jeho pomocí pomstil své nevěrné manželce Moně Chiaře. In: SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 432.

¹¹⁶ SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 270.

¹¹⁷ Tamtéž, s. 285.

¹¹⁸ Tamtéž, s. 605.

¹¹⁹ Tamtéž, s. 148.

¹²⁰ Tamtéž, s. 52.

Nejsilnější zosobnění se však objevuje při popisu kamene. Je tak výrazné, že se kámen stává skoro plnohodnotnou postavou Schulzova románu. Jako neživá věc získává velmi neobvyklé vlastnosti patřící živým tvorům, postupně ožívá, stává se živou bytostí, s vlastním životem a vůlí, a dokonce se s ním podle toho zachází:

„Kámen má srdce a ono volá a zpívá. V kameni je život, který se prodírá ven na světlo, který se propaluje v tvarech a tónech, chce býti slyšen a viděn, život kamene. V kameni je sen a síla, dřímají tam moci zlé a temné i oslava Boha, kámen uhnětený rukou boží, jako z hroudy hlíny by ztvárněn člověk a vdechnut mu byl život, nebo opět kámen stržený z velehor pádem andělským, kámen, který sténá, který by rád promluvil zřetelněji, kdyby našel ruku člověka, jež by mu zasadila první rány, neboť jen v ranách je pravda života. (...) Kámen žijící hlubokým, skrytým a vášnivým životem, kamenný spánek, z něhož lze probudit obry, ano, obry, postavy nadlidské, srdce vášnivá a temná, srdce osudová. Někdy se z něho dere tak prudký řev bolesti, že slyšen, srazil by k zemi zástupy, a jindy je to píseň něhy a domova, vzdušný a vznášející se obrys, dlouhý vlnící se vlas, křídlo a palma; tisíce tvarů je zakleto v kameni, tisíce životů čeká pod jeho zraňujícím povrchem. Je třeba rány kladivem, aby se rozezvučely tyto zkamenělé nervy, (...) Jak hrozivá sopka bouří to v kameni a žádný z jeho kráterů nevyhasl, cítím jejich ostrý žár, dotknu-li se jeho chladného povrchu dlaní. (...) Chlapec slyší kámen.“¹²¹

S personifikací kamene souvisí i jedny z nejpůsobivějších pasáží celého románu – plastické a dynamické popisy Michelangelových soch. Všem Michelangelovým sochám v autorově fikčním světě jsou ve velké míře prisuzovány vlastnosti živých tvorů, přímo ožívají, šklebí se, usmívají, dokonce dýchají či tančí.¹²² Vrcholem personifikace Michelangelových soch je pak popis jeho Opilého Bakcha – socha nejen že se pohybuje, ale je plná hravých a jemných pohybů: vrávorá, chce tančit, pozvedá číši naplněnou vínem, usmívá se. Autor tento dojem ještě umocňuje konstatováním, že není divákům jasné, zda je

¹²¹ SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 97.

¹²² Ale netýká se to jen Michelangelových děl. V románu se vyskytují dva popisy, kdy se stejně plastickým a dynamickým způsobem ožívají díla jiných umělců. První je reliéf *Vyhnání z ráje* Jacopa della Quercia nad portálem boloňské baziliky, který Michelangelo obdivuje, a postava Adama na kamenném reliéfu přímo ožívá a zápasí s Bohem (dvacátá druhá kapitola *Stín střezí, stín hlídá*, s. 375). A také Donatellova socha Judity na hlavním florentském náměstí, která doslova ožívá a křičí – vyprovokuje vzpouru proti vládci Pierovi Medicejskému. Ten se na svém útěku setká s Michelangelem v boloňské bazilice a vypráví mu o svém vyhnání. Právě vypjatá personifikace sochy Judity hrůzu z jeho pronásledování výrazně umocňuje. In: SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 410–411.

„Prchli všichni – a tu jsem se rozhodl dát se zabít – – Medicejský měl padnout v ulicích Florencie, tak jsem chtěl zemřít – tasil jsem meč a vyšel do ulic, sám a sám – Tam jde! Tam jde! zařvala na mne socha Judity, hodivši po mně uťatou hlavou jako kamenem, máchnuvši po mně mečem, – nepřišel jsem válčit s přízraky, nebojuji se sochami – – zachvátila mne hrůza – prchal jsem – jakýsi písař mi roztránil meč jediným úderem své ostré lopaty – Tam prchá! Za ním! řvala socha –“ In: SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 410.

z mramoru či z duše a těla. Popis je na závěr vystupňován detailem na Bakchova ústa: „Vrávorá, chce, aby byl zachycen, ale jen do náruče (...) Jeho tělo je hladké a teplé, svalstvo vypjaté, jemně modelované. Ač obr, je spíše něžný než obrovitý. Jeho krásná, tak neantická hlava je poněkud skloněna, musí přece pohlédnout dolů na zem, po které vrávorá, na lidi, kteří zůstali stát v úžasu, nevědouce pro jeho životnost a hladkost, zda je z bronzu, mramoru, či z těla a duše. Pravá noha vykročila, koleno ohnuto tanečním pohybem, ještě chvíli, odloží pohár a zatančí nějakou pijáckou píseň beze slov, vyjádřenou jen pohyby těla, hlavy a zladěnou tímto nahým úsměvem (...) Světlo kolem něho se chvěje jako píseň, sám je oslnivě bílý. A brzo bude horké římské léto. Červen. Tu si znovu naplnil číši, pootevřel svá hebká teplá ústa k přípitku, rozvlnil své svalstvo a vstoupil do domu Jacopa Galli.“¹²³

2.1.4 Nadsázka a ironie

Nadsázka je dalším z tropů, který autor ve velké míře uplatňuje při výstavbě textu. Jejím prostřednictvím posiluje nejen emocionální a expresivní účinek výrazu, ale také zveličuje některý rys jevu či předmětu, který se tak v textu osamostatňuje, až jakoby vystupuje do popředí a získává jistou neopakovatelnou jedinečnost. To dokládá např. následující úryvek: „(...) dívka, jménem Gianetta, na jejímž lůžku už s ní nespává její miláček, prchl, boje se jejích bratří, už tam nespává, aby líbal její krásná nahá ňadra, její nahé srdce.“¹²⁴ Stejným způsobem se nadsázka uplatňuje i v další ukázce, popisu strašlivého boloňského vězení, kde pocit hrůzy evokuje autor takovým způsobem, že je téměř absolutizován. „Hned vedle jsou nízká vrátka, šedivá jako svítání posledního dne, a tudy se sestupuje po vlhkých točitých schodech, na nichž je nutno se přidržovat jen Boha, hluboko do podzemí.“¹²⁵

Autor však prostřednictvím nadsázky vytváří i celé textové úseky. Jak jsme viděli v předešlých ukázkách, hyperbola se často objevuje ve spojení s personifikací, čímž výrazně posiluje její emocionální vyznění. Především ji však uplatňuje v popisných pasážích v epicky rozvedených scénách pro vyhocení jednotlivých výjevů a pro celkovou gradaci děje. A právě v takto pojatých pasážích se s nadsázkou pojí ironie, která stále stupňované a až k maximu vyhocené detaily a obrazy najednou prudce a nečekaně uzemní. Posměšně řečené konstatování či drobný ironický detail posílí kontrastní napětí mezi významy a celý hyperbolou dosavadně zatěžkaný až přetížený výjev odlehčí. Současně mu však takovýto

¹²³ SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 527–528.

¹²⁴ Tamtéž, s. 216.

¹²⁵ Tamtéž, s. 346.

rozpor ideálu a reality dodá skrytý nádech tragičnosti, jak je patrné z následující ukázky popisující vpád francouzských vojsk do Itálie:

„Král Karel kráčí mezi vévodou z Montpensier a maršálem de Gie. Kdykoliv pod blesky puknou stěny skal, král bledý a zděšený obrací se ke svým druhům, jejichž tváře jsou tuhé a pevné. Jsou to muži bouří a válek a králi se vždy uleví při pohledu na ty, které žene na smrt. Dlouhý klikatý blesk roztřel oblohu právě nad jeho hlavou a sjel do hlubin srázu, z něhož odmetl několik balvanů. Slintající ústa epileptikova z rodu Valois, stále otevřená, sevřela se zděšením a hrůzou. (...). Ale pan de Montpensier radil zůstat s vojskem po vzoru palatinů Charlesmagnových, a to stačilo, aby Karel se znovu snažil ovládnout třes svého těla, na němž i krunýř drnčel hrůzou. Sestupovali po klikatině stezek osvětlovaných jen blesky, neboť ač bylo teprve brzo odpoledne, tma ve skalách byla půlnoční.“¹²⁶

Hyperbolu a ironii využívá autor také k charakteristice postav, ať už přímé (např. rozsáhlé ironické až sarkastické monology Niccoly Machiavelliho), či k charakteristice nepřímé. Tím vytváří velmi propracované a živé popisy postav. Současně však míra ironického odstupu představuje jemný indikátor ideového napětí mezi autorem a jednotlivými postavami.

Na závěr této podkapitoly lze shrnout, že Karel Schulz volí slova tak, aby dosáhl co nejvyšší emocionální intenzity. Zároveň využívá takové prostředky, aby tyto intenzifikační výrazy zasadil do šíře a s jejichž pomocí vytvářel mohutný a plastický literární obraz doby. Hojně používá expresivně zabarvené výrazy, obojí umocňuje ještě superlativy adjektiv i adverbii. K tomu u pojmenování vytváří páry slov či výčty, až jakési série výčtů. Dále více uplatňuje přirovnání, pomocí nichž rozvádí a opisuje představu a zasazuje ji do šířky. Pro větší intenzitu a dynamiku svého slohu využívá i zvukové figury, především zvukomalbu, aliteraci, asonanci, které text rytmizují a zvyšují jeho lyrickou atmosféru. Podobnou funkci plní také personifikace, synestézie i nadsázka, které jeho sloh výrazně dynamizují a dodávají mu plastické plnosti. Ve spojení s ironií získávají takto zintenzívněné výrazy silné významové napětí a kontrastní vyznění.

2.2 Výstavba Schulzovy věty

Syntaktická výstavba románu odpovídá výběru stylistických prostředků i snaze o přiměřené ztvárnění velkého množství látky. Tento záměr se pak celkem logicky projevuje v rozsahu a kompozici kapitol, a hlavně v nápadné délce jednotlivých odstavců, které jsou nejčastěji

¹²⁶ SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 301.

tvořeny rozsáhlými parataktickými souvětími, v nichž autor záměrně vynechává formální spojovací výrazy, takže jednotlivé výpovědi jsou řazené vedle sebe asyndeticky. Tím se významové jednotky osamostatňují, představy se řadí vedle sebe bez explicitního naznačení vzájemného významového propojení (juxtapozičně), a jejich význam se tak může aktualizovat a vytvářet nové konotace. Nejvýrazněji se tato stylistická tendence projevuje v rozsáhlém hromadění výčtů, z nichž vznikají jakési výčtové řady v rozloze jednoho i více odstavců:

„Ale na rohu ulice La Badie byli zastaveni shlukem lidí, lomozením a divokým povykováním. Jméno fra Girolama vlálo nad pobouřeným davem jako korouhev. Lid tam divoce plenil dům kurtizány Atalanty, která se nedávno přistěhovala z Benátek a nyní se zděšeně uchýlila pod ochranu signorie. Nemohouce nalézt ženu, vrhli se na dům. Roztříštěnými okny padala na ulici velká lesklá zrcadla, brokátové šatstvo, hedvábné a atlasové střevíce, přepych dráždivý a vonící, broušené fióly voňavek, křišťálové vázy a svícny, zámožské tkaniny, perlové náhrdelníky, dary kněžské, knížecí a patricijské, zlatem a perletí vykládané stolky, překrásně řezaná nosítka, obrazy Venuše s Paridem, Ledy s labutí, Danae pod zlatým deštěm, skříňky z drahocenného dřeva, loutny a šachovnice, roztříštil se benátský smalt a již se začal z oken valit čpavý dým, zatímco mouřenínové kurtizánini, hlav kudrnatých, mžourající po davu vypoulenýma očima, ničemu nebránili, majíce pláště již přecpány zlatem z měšců své velitelky, kterých se chopili první a sami.“¹²⁷

Autor tímto stylistickým postupem dociluje plnosti a mohutnosti literárního obrazu a zároveň děj rozvádí do značné epické šíře¹²⁸, jeho tok zatěžkává a zpomaluje. Proto je pro rytmus vyprávění nutné, aby se takto rozsáhlá souvětí – často přesahující průměrnou délku běžné věty – střídala s větami kratšími. Tyto věty jsou také řazené do kratších celků s paralelní větnou stavbou a často tvoří souvislý řetěz – paralelismus vět. Jejich účelem je zrychlit tok vyprávění, většinou shrnují a zkracují rozsáhlé popisné pasáže.

„První bitva se strhla u Fivizziana. I vybil vévoda z Montpensier vojsko kondotíerů do posledního muže. Po bitvě u Rapalla zůstaly z neapolského vojska pouhé trosky. Tam bojovali Švýcaři a Janované. Hrůza se rozletěla celou Itálií. Všechna proroctví se naplňovala. I rozhodl se Pier Medicejský, že vydá Francouzům další pevnosti bez boje. Ani tehdy Jeho Svatost nezakolísala.“¹²⁹

¹²⁷ SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 165–166.

¹²⁸ Tzn., že jednotlivé epizody jsou líčeny podrobně a s mnoha detaily. In: HRABÁK, J: *Poetika*, s. 241. Více ve 2. kapitole této práce.

¹²⁹ Popis postupu francouzského vojska Itálií k Římu v osmnácté kapitole *Býk slunečním paprskem zrozený*. In: Tamtéž, s. 315.

Pro ještě vypjatější spád a dynamiku děje slouží velmi krátké věty, často jen jednoslovné nominální výrazy.¹³⁰ Ty nejčastěji uvozují, či zakončují rozsáhlou a rozvětvenou větou a zároveň ji výrazně dynamizují:

„Michelangelo spěchal ulicemi k františkánskému klášteru, kde byl fra Timoteo. Šel Florencií, jako by se loučil. Viděl a vzpomínal. Badia s pracemi Miny da Fiesole a drahého Filippina Lippi. Baptiserium! Vrata Ghibertiho, díla Donatellova, Michelozziho; Bargello s pracemi Niccoly d'Arezzo, Bertolda di Giovanni, zde všude zanechali své nejlepší sny a práce Brunelleschi, da Maiano, Pollaiuolo, Luca della Robbia, Rosselino, da Settignano, del Verocchio, di Banco, a dál a dál, kam oko pohlédne, kam se duše zatoulá, všude divukrásná díla, Florencie, pokladnice umění, pestrá schránka krásy, kamenný list, popsaný nejskvělejšími jmény, kam oko pohlédne, tam Giotto, Uccello, Masaccio, Bertoldo, Porta della Mandorfa, di Credi, Fra Angelico, Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandaio, da San Gallo, Gozzoli, Baldovinetti, del Castagno, Perugino, Fra Lippi, Bellini, da Fabriano, Mantegna, Signorelli, Veneziano, všichni ověnčení laurem a krví, mezi něž jsem toužil a prahl přijít i já, všichni, jejichž díla jsou nyní vydávána napospas buď falkonetám francouzským, nebo žhářství Savonarolovu – – – Všude, kam oko pohlédne, kam se duše zatoulá, všude krása, velikost, vznícení ducha, nesmrtelná díla.“¹³¹ Tady pokračuje nový výčet florentských památek, paláců a chrámů, a tento odstavec uzavírají krátké nominální věty, vyřazené spíše jako výkřiky: „Florencie! Nikdy tě nezapomenu a budu umírat steskem po tobě, Florencie, vdovo po kráse, vdovo zrazená, v plen vydaná, vdovo šílená – – – Půjdu, musím. Hrůza.“¹³²

Nejvyšší kumulace takovýchto enumerací se vyskytuje v dvacáté sedmé kapitole *Tak jako tančil David král*. Tady autor v úseku přesahující čtyři strany stejným způsobem pečlivě vyjmenovává nejrůznější nakupené předměty, které Savonarolovi přívrženci označili za zbytečný přepych a marnosti, snesli je na náměstí signorie ve Florencii a vyskládali je na jedinou obrovskou hromadu, kterou pak zapálili.

Ale nemusí se jednat jen o takto výrazně dlouhé celky. Častěji se uplatňují kratší výčtové řady, většinou v rámci jedné věty. Např. „Vidět! Tvary! Tvary! Chrám S. Maria del Fiore, Santa Croce, San Marco, S. Maria Novella, ale nejvíce S. Maria del Carmine. Chrámy

¹³⁰ BEČKA, J. V.: Kámen a bolest. In: *Naše řeč*, roč. 28, (1944), č. 6, 4. s.

¹³¹ SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 334.

¹³² Tamtéž, s. 335.

z prastarého kamene, prosáklého modlitbami a hudbou. Jejich klenby, sloupoví, obrazy, sochy, vše je oblečeno v hudbu.“¹³³

Z těchto citovaných úryvků je zřejmé, jakým způsobem Karel Schulz rozkládá představy do bohatých výčtových řad.¹³⁴ Zároveň však tyto řady prokládá shrnujícími slovními druhy, které označují buď úplné, ale blíže nespecifikované množství (neurčitá zájmena *všichni, všechno, vše*, nebo příslovce místa *všude*, či času *vždy*) a které v sobě nesou podobně všeobsáhlé významy. Někdy tyto shrnující výrazy uvozují výčet, zpravidla ho však zakončují. Právě tyto výrazy ještě víc zdůrazní barvitost a plnost popisovaných obrazů – zahrnují je do úplného celku, ale zároveň tím ponechávají dostatek místa, do něhož si čtenář může dosadit další představy podle své libosti. Také však dodávají této plnosti pozadí a hloubku, otevírají prostor pro nedořečené, pro tajemství.

Jak jsme viděli, věta se rozpadá na jednotlivé části, což působí dojmem nesouvislých významových útržků, jaké bývají vyraženy v citovém vytržení.¹³⁵ Ty se buď vyskytují v přímé řeči, kde je častými zámlkami a nedopověděnými promluvami přímo artikulováno duševní rozpoložení jednotlivých postav.¹³⁶ Jako např. v této ukázce z kapitoly osmé *Dantův verš*, kdy přítel Michelangela, malíř Francesco Granacci, se snaží vysvětlit svou trýznivou touhu po slávě, které by chtěl dosáhnout svým uměním: „Ty, Michelagniole, nemysli si, že je to pro ta Ghirlandaiova slova, víš, že tě mám nade všecko rád a raduji se s tebou, ale já nemohu za to, že jsem takový, – – – stále mi cosi uniká – – – co chci chytit a nemohu – – – vím, že jsem podivný, zlý – – – nemohu za to, rád bych se změnil, Bože, ach! Bože – – – je to marný zápas – – – ty jsi má pevná zem a kotva, Michelagniole, jen ty, tebe mám rád, ano, mám tě tak rád, že bych ti chtěl nějak ublížit, – – – víš, nerozumím tomu – nemohu ti to vysvětlit – – – ale je to tak, vždy jsem byl takový takovým asi už zůstanu – – – dělat z lásky i zlo – – –“¹³⁷

Ale protože jsou dialogy v románě dosti ojedinělé, tento postup se vyskytuje spíše v dlouhých monologích. Jedním z nejpůsobivějších monologů v celém románu je velmi emotivní scéna kázání dominikánského mnicha Girolama Savonaroly – tento monolog by se dal označit spíše za strhující divadelní výkon. Střídá citáty z Písma, občas v české i latinské variantě, řečnické otázky s dlouhými výčty a krátkými výkřiky s expresivně zabarvenými

¹³³ SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 96.

¹³⁴ BEČKA, J. V.: *Kámen a bolest*. In: *Naše řeč*, roč. 28, (1944), č. 5, 3. s.

¹³⁵ BLAŽÍČEK, Přemysl: ...a bolest. In: *Kritika a interpretace*. Praha, s. 218.

¹³⁶ Bečka je nazývá stylistickými anakoluty. In: BEČKA, J. V.: *Kámen a bolest*. In: *Naše řeč*, roč. 28, (1944), č. 6, 5. s.

¹³⁷ SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 102.

slovy.¹³⁸ Nejfrekventovanější jsou však tyto asyndeticky spojované věty ve vnitřních monologích postav, jejichž pomocí Schulz vystihuje neuspořádanost a roztěkanost myšlenek ve stadiu zrodu: „Kolikrát pak spolu šli podél Arna za tichých slunných dnů, tesal tenkrát svatého Janíčka pro toho Lorenza Popolani, pavouka, mlčela, nesoudila, byla tichá a moudrá, její ruce stále něco pohřbívaly, její oči byly zkušené, rozuměly každému stažení jeho rtů, prochodili tak spolu dlouhé hodiny, mlčíce, byly to krásné hodiny, slunné dni, pak náhle zhasla – Ale tenkrát byla ještě živá, tenkrát mu ještě říkala: Ale já si tě zamilovala, Michelangelo, pro tvoji bezelstnost a pro tvé chlapecké srdce, přišel jsi bezbranný mezi vlky – Vlci! Ne, to nebyla Aminta, to byla ta druhá – –“¹³⁹

2.3 Repetice

Zatím jsme se v naší analýze výstavby slohu románu nedotkli jednoho z jeho nejvýraznějšího prvku, a tím je opakování, doslovné či téměř doslovné opakování slov, slovních spojení, vět, a dokonce i celých odstavců. Tímto stylistickým postupem Schulz výrazně ovlivňuje celou atmosféru textu. Na jedné straně mu dává lyrické zabarvení a zpomaluje jeho tok, na druhé straně zesiluje jednotlivá sdělení, která tím získávají jistou naléhavost až osudovost. Tím také dotváří plnost svých literárních obrazů. Jak si ukážeme v následujícím rozboru, repetice a jejich variace vytváří víceméně uzavřené celky, ale zároveň tyto celky překračují a drobné uzavřené výjevy i rozsáhlé scény spojují jemným předivem vztahů do uceleného obrazu, který je díky nim v tak rozsáhlém románu stále udržován v povědomí čtenáře.¹⁴⁰ Zároveň se objevuje i další stylistický jev, na který upozorňuje Přemysl Blažíček, a tím je určitá opakující se formule, kterou jsou některé postavy románu provázeny a která poukazuje na jejich příznačný rys. Tento charakterizační rys-refrén by se dal nazvat také motivem jednotlivých postav, protože je provází pokaždé, když se objeví na scéně, čímž se tak stává formálním vyjádřením jejich jednoznačnosti.¹⁴¹

Z formálního úhlu pohledu lze rozlišit několik rovin, kde se opakování uplatňuje. T. Vučka ve své práci¹⁴² nastínil tři hlediska, podle kterých je možné repetice v románu sledovat v několika úrovních: 1. hledisko je hledisko přesnosti, s jakou autor slovo, větu, či odstavec opakuje, a k tomu ještě přidáváme další aspekt – jak ji variuje. 2. podle míry výskytu, s jakou se ten který motiv vrací. Za 3. se opakování uskutečňuje v rámci tří prostorů,

¹³⁸ Desátá kapitola *Údery na bránu*. In: SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 141–149.

¹³⁹ Michelangelo vzpomíná na své dvě lásky, Chiaru a Amintu, vzpomínky se mu prolínají a obě ženy splývají. In: s. 647–648.

¹⁴⁰ BLAŽÍČEK, Přemysl: ...a bolest. In: *Kritika a interpretace*. Praha 2002, s. 218.

¹⁴¹ SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 219. Viz více ve 3. kapitole.

¹⁴² VUČKA, T.: *Karel Schulz mezi barokem a avantgardou*. Praha 2010, s. 97.

a to věty, případně odstavce, kapitoly a celého románu. Toto rozdělení považujeme za funkční a budeme z něho vycházet. V dalších kapitolách této práce tyto formální aspekty doplníme ještě obsahovými – tedy co ten který motiv představuje a jak se uplatňuje, koho provází a jakou hrají úlohu.

Nejprve se v našem rozboru podíváme, jakou funkci plní opakující se stejná slova na úrovni věty: „Věrný platonik a vnímavý hudebník – to je kardinál Giovanny, ano, hudba, hudba, to jest jeho velká vášeň!“¹⁴³

„A nyní je ve vatikánských žalářích, vatikánské žaláře nejsou dobré, ale aspoň trochu vystřízliví, aristotelik.“¹⁴⁴

„(...) muži, ženy, snad tisíce hlav, vše se křížuje, květiny voní bolestně prudce, a tolik, tolik světél, světél a zlata, triumfální cesta, kříž, lidé, lidé jsou všude, těsně namačkání do chrámu, vzednutí podél stěn, kolik je asi mezi nimi mých vojáků, nové blesky padají, to od zlata oltáře, ještě několik kroků, tolik, tolik sepjatých rukou, a již se vzdula bouře varhan a oněměl dav.“¹⁴⁵

Opakováním se rovněž rozvíjí představa a rozkládá se do výčtové řady: „Paláce knížat jsou plné nahoty. Nahé ženy, nazí muži, nahé obrazy, nazí lidé, nahé sochy.“¹⁴⁶

Intenzitu výrazu představuje repetice syntagmatu s inverzí podmětu a předmětu: „Oba zatoužili po sobě přenáramně, král po Saracénu a Saracén po králi.“¹⁴⁷ Tím se zároveň posiluje komické vyznění sdělení.

Repetice adjektiva v novém kontextu zesiluje výchozí představu: „Tu mladík, nazvaný Francesco Pazzi, zlostně pohodí hlavou, rubínová spona na jeho černé sametové čapce jest černou skvrnou v černém, neboť rubín je kámen sluneční a stydne, pohasíná pod paprsky měsíce.“¹⁴⁸

V dalším úryvku sledujeme, jak opakování slovesa *posunují se* dává výpovědi naléhavější zabarvení a rozvíjí a jakoby zpřesňuje představu:

„(...) A za nimi oddíly těžkých zbraní a v krunýřích. Posunují se, nejedou, posunují se, jsou jako z bronzu. Smrt je méně ozbrojena než tito jezdci, kteří jako by vstali z nějakého velkého snu dobyvatele či z mramorového vlysu.“¹⁴⁹

¹⁴³ SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 152.

¹⁴⁴ Tamtéž, s. 124.

¹⁴⁵ Tamtéž, s. 62.

¹⁴⁶ Tamtéž, s. 147.

¹⁴⁷ Tamtéž, s. 156.

¹⁴⁸ Tamtéž, s. 11.

¹⁴⁹ Tamtéž, s. 112.

V následující ukázce je už změn více, synonymicky rozvíjí představu do dvou částí, podle vzoru biblického přirovnání: „(...) ale oblysí Pán vrch hlavy jejich a Hospodin hlavy jejich obnaží.“¹⁵⁰

Repetice slovního spojení, vyjadřující stejný detail, zpomaluje tok vyprávění, člení děj a zároveň tím zvýrazněné detaily vystupují do popředí. Sice nemají pro pointu význam, ale umocňují celkový dojem: „Když padla tma, přiběhl Torrigiano di Torrigiani do domku nevěstky Gicci, zvané též Zrzavá, a jeho sveřepá tvář byla bledá a ztrhaná. Zastavil se na doušek a spěchal dál. Nachýlila se k němu přes stůl nevěstka Gicci, zvaná též Zrzavá, a ptala se ho, proč ho stíhají stráže medicejské.“¹⁵¹

Z těchto příkladů je zřejmé, že opakující se slova na úrovni věty nevariují, vyskytují se však na různých gramatických pozicích. Jejich hlavní funkcí je posílit naléhavost výrazu, rozvíjet představu a obohacovat význam výpovědi o další konotace.

Nyní se dostáváme k souvětím, které se v textu rozlévají na plochu celého odstavce. V tomto prostoru začínají repetice již variovat. Opakující se výraz výchozí představu zintenzivní a rozšíří. Např. „Pak je večer, dlouhý večer. Dlouhý večer, přecházející v noc.“¹⁵² V této ukázce se postupně rozvíjí primární představa, která opakováním získává výraznou retardační funkci.

Opakování však může představu vystupňovat a také zrychlit; jak je ukázáno v následujícím úryvku, slovesem *nevěřím* je těchto několik vět uzavřeno v celek, ale zároveň vyjmenováním symptomů vypjatého duševního stavu rozvíjí a zintenzivňuje jednočlennou větu: „Nevěřím! Oči zanícené nočními horečkami. Ruce bolavé křečovitým sevřením při dlouhých modlitbách. Zmučená hlava i srdce. Nevěřím.“¹⁵³

V následujícím úryvku se objevuje více variant repetice, které tak umocňují celkovou gradaci. Střídají se intenzifikační repetice s protiklady, které posilují naléhavost. V této ukázce se pro intenzifikaci využívá opakování stejného výrazu v češtině a v latině.

„Já na tebe (Florencii), volám boží důtky a boží hněv, já, který nejsem filozofem, ale učedníkem Kristovým, a bylo řečeno o učednících: budou-li mlčeti, kamení bude volati, lapides clamabunt. A nepřej si toho, nepřej si té chvíle, kdy tě obklíčí nepřátelé a sevrou náspy, kdy jen kamení bude mluvit a umlkne každý lidský hlas, jen kamení bude mluvit, děsně mluvit, válečně mluvit!“¹⁵⁴

¹⁵⁰ SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 145.

¹⁵¹ Tamtéž, s. 180.

¹⁵² Tamtéž, s. 180.

¹⁵³ Tamtéž, s. 116.

¹⁵⁴ Tamtéž, s. 143.

V ploše celého románu se vyskytuje mnoho dalších větších či menších refrénů a repetice, které člení text jednotlivých kapitol a zároveň je mezi sebou propojují. Těchto několik ukázek jsme vybrali, abychom demonstrovali, s jakou vynalézavostí autor pracuje s tímto stylistickým postupem na syntaktické úrovni, a budeme se jím dále zabývat v následujících kapitolách.

2.4 Kontrast

Podobně jako opakování je dalším důležitým kompozičním prvkem Schulzova stylu kontrast. Kontrast se také vyskytuje na několika úrovních, v rámci spojování protikladných slov, vět, kontrastně postavených souvětí, motivů, odstavců i celých kapitol. Kontrasty způsobují stále dramatické napětí, i v rámci jedné věty, není ojedinělý rychlý přechod od pozitivního k negativnímu a naopak. Autor však spíše zahrnuje obě tyto protikladné polohy do jednoho celku. Tato dvojedinost protikladů je tajemně všudypřítomná, není možné je rozdělit, aniž by nedošlo k vzájemnému popření. Jednotlivé motivy mají svůj protipól, scény se nevyvíjí klidně, ale rovněž obsahují protiklady, stejně jako postavy – každá z nich má svůj protikladný protějšek. Mezi nimi vzniká neustálé napětí, které tak tvoří velmi dynamický celek. Právě na tomto celku protikladů je román vystavěn. Nyní se však budeme zabývat pouze kontrasty v rámci stylistiky.

Na úrovni věty se objevuje jako kontrastní spojení dvou pojmenování: „Trnová koruna, děsná a královská ozdoba opuštěnosti, byla obrovská a její rozježené, dlouhé, neustále bodající hroty při sklonu hlavy k rameni stínily oči.“¹⁵⁵ Častější je však kontrastní spojení dvou vět: „Já tvořil, oni kázali. Já dokončil, oni zahynuli.“¹⁵⁶

„A na těchto věcech měkce čekala na své zahynutí píseň a hudba. Sladce vykroužené violy, vladařky hudby, loutny zaoblené jako zvlnění dívčího těla, nyní skácené surovou rukou, povaleného všem na pospas, vystaveného jejich čekajícím pohledům.“¹⁵⁷

„Tichá a pokorná odjíždí navždy z tohoto míru do Říma mokvajícího krví, do města vražd, neřesti a zločinů, do náruče vyžilého manžela, vracejícího se právě od falešné hry nebo z nevěstinců, budoucího vladaře nad impériem.“¹⁵⁸

Kontrastní detail, který bývá vytvářen jednou konkrétní věcí, spojuje děj a zároveň ho umocňuje; nese v sobě skrytou osudovou předzvěst: „Světlo svíček se rozehrálo po této zlaté kouli, ale tak, jako by rozšklebilo její vydutí. Je to věc posvátná, ale náhle jako by se kolem ní

¹⁵⁵ SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 31.

¹⁵⁶ Tamtéž, s. 165.

¹⁵⁷ Tamtéž, s. 451.

¹⁵⁸ Tamtéž, s. 115.

rozprostřel pach jakési přičmoudliny, něco nečistého, kalného, a její otvor je pln obludnosti. Kardinál od ní nemůže odtrhnout pohled, a není to pohled laskající, spíše úzkostný a nejistý. Je to kadidelnice.¹⁵⁹

Takto vytvořený detail může figurovat také jako svorník navzájem protikladných charakteristik postav i protikladných motivů spojených s postavami. Spojuje v sobě delší dějový úsek, propojuje a svazuje několik dějových linií v rámci více kapitol. Tak funguje např. detail náhrdelníku, který nosí Mona Chiara – náhrdelník představuje přímo osudový kruh, který všechny dějové linie do sebe neodvratně vplete a vyústí v tragédii: „A ve zlomku vteřiny se Lorenzovi náhle promítla před očima podoba obou náhrdelníků. Černý a uměle pracovaný, tepaný náhrdelník ženy, dílo vzácné a prastaré práce, lemovaný zlatem, jehož čern se ovíjela kolem hrdla, aby křehká barva pleti ještě více vynikla – – – a mužův děsný náhrdelník, krvavá rýha zarytá do zvadlé kůže hrdla, sedlina bolesti, pevně vtlačený kruh po železném nákrčníku vbitému do zdi. Na okamžik se mu promítla tato dvojí podoba a v tom okamžiku srdce v něm ustydlo, jako by byl poodkryl jakési hluboké a temné tajemství, které na něho posměšně vycenilo zuby a opět zaniklo.“¹⁶⁰

Větší rozsah kontrastů se vyskytuje i v rámci odstavce. Část desáté kapitoly s názvem *Údery na bránu* zaujímá nebývale emotivní, patetické kázání Girolama Savonaroly. Celé je v podstatě vystavěné na vršení protikladů. Ty jsou většinou sestaveny do dlouhých výčtových řad, proti nimž jsou postaveny jiné výčtové řady. Zároveň je v této ukázce patrné, jak duplicitní opakování v latině a v češtině ještě zmnožuje a zintenzivňuje celý antitetický výčet:

„(...), toho dne vezme Pán okrasu, střevíce, prsteny, řetízky, spony, náramky, čepce, kadeřadla, voňavky a náušnice, drahé kameny na prstech a na čele visící, zrcadla, roušky a věnečky a bude et erit pro suavi odore foeror et pro zona funiculus et pro crispanti crine calvitum et pro facia pectorali cilium a bude místo vůní smrad a místo pasu provaz a místo kadeří lysina a místo hedvábí žíně. Býti vás budou, vy krávy tučné!, tak praví Hospodin.“¹⁶¹

Postup, kdy část kapitoly je přímo sestavena z několika odstavců vytvořených pouze protiklady, není v románu příliš obvyklý. Většinou jsou jednotlivé kontrastní motivy od sebe odděleny drobnějšími spojovacími motivy.¹⁶² Nicméně dvanáctá kapitola¹⁶³ *Usmějí-li se...* je

¹⁵⁹ SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 58.

¹⁶⁰ Tamtéž, s. 396.

¹⁶¹ Tamtéž, s. 145.

¹⁶² BEČKA, J. V.: *Kámen a bolest*. In: *Naše řeč*, roč. 28, (1944), č. 5, 1. s.

¹⁶³ A také část jedenácté kapitoly *Faunův smích* je vytvořena na přímo vedle sebe postavených protikladech. V Michelangelovi se sváří dva protikladné principy; platónské učení filozofa Poliziana a středověký asketismus dominikánskému kazatele Savonaroly.

téměř celá vystavěna na protikladech: Michelangelo utrpěl nezhojitelné zranění – přišel o svůj nos –, jeho bolest je však spíš duševní a je vystupňována na prudkých kontrastech:

„Do smrti znetvořen. V časech, kdy se nade vše cení krása, krása tváře, kdy se soudí podle výrazu, podle podívání, kdy se miluje na věčné časy na první pohled, (...) v časech, kdy jedině v tváři čte člověk, nemoha proniknout v temná tajemství srdce, v těchto časech do smrti půjdu světem, beznosý netvor, tvář zpotvořená. Usměji-li se, roztáhne se vyhryznutý otvor tím hnusněji, mám dojem, že nikdy nebude zacelen. A bude-li, co platno? Kdybych chtěl políbit ženu, až se nad ni nachýlím, ona neuvidí mé milující rty, ale nejprve pitvorně rozšklebenou jizvu rány, rosolovitě narůžovělou kůži jako stále mokvající vřed. Zůstanu ošklivým.“¹⁶⁴

Jak je z těchto citovaných úryvků zřejmé, kontrasty se spíše vyskytují v rozsáhlejších celcích, zejména na úrovni souvětí a odstavců. Na kontrastech jsou však budovány celé jednotlivé kapitoly. Na rozdíl od své povídkové tvorby, kde Schulz přímo spojoval kontrastní kombinace pojmenování výrazně pejorativního zabarvení s výrazy zabarvenými pozitivně,¹⁶⁵ není tento jev v románu tak výrazný. Domníváme se, že tato stylistická proměna je zapříčiněna jednak rozsahem románu, kdy představy je možné budovat na mnohem větší ploše, a jednak snahou o intenzivní plnost výrazu, kdy by text takto spojované protiklady rozkolísávaly, až rozkládaly. Na nejnižší úrovni pojmenování v rámci syntagmat i vět autor spíše vytváří podobné představové celky, které pak staví do kontrastu s jinými obdobně tvořenými.

2.5 Závěr

Rozborem některých dominantních stylových prvků a stylistických postupů v románu *Kámen a bolest* jsme se pokusili objasnit, jakým způsobem Karel Schulz vytváří jeho působivý, bohatý a plastický literární obraz. Ten povstává ze dvou hlavních zdrojů, a tím je dynamika jeho výrazu a formální a obsahová šíře výrazu.

Východiskem pro takovýto stylistický postup je zmnožování detailů. Ty jsou vytvářeny především dvojicemi slov, souřadně spojovanými, výčtovými řadami či kombinací obou těchto postupů. Dalším důležitým stylistickým prvkem jsou básnická přirovnání, která opět umožňují rozvádět sloh do šíře a zároveň vytvářet působivá a neotřelá pojmenování. Intenzitu takto komponovaných celků dále umocňují expresivně zabarvené výrazy. Plasticitu

¹⁶⁴ SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 184.

¹⁶⁵ KOLÁŘOVÁ, Ivana: *Jazykové prostředky expresivity a kontrastu v povídkách Karla Schulze*. In: Literární archiv č. 31, Praha: PNP 1999, s. 32.

výrazu podporuje i autorův důraz na evokaci smyslových vjemů, a to nejen zrakových, ale také sluchových, čichových, hmatových i chuťových. Tomu napomáhá i výběr básnických tropů, především personifikace a synestézie, které jeho sloh výrazně emocionálně dynamizují.

Syntaktická výstavba románu je vytvářena na stejném principu kombinace dynamiky a šíře. Dojem mohutného, širokého záběru formálně vytváří především rozvinutá souřadná souvětí, často s vynecháním spojovacích výrazů, jež jsou nejčastěji tvořeny výčty detailů či volně přiřazovaných asociací, které děj rozvětvují a přinášejí nové konotace.

Stylistickou výstavbu románu provází neustálé napětí mezi dvěma principy, a to výrazným zpomalováním a zrychlováním tempa vyprávění. Zpomalováním dosahuje jednak zmnožováním detailů a intenzifikací významů, jednak opakováním, které prostupuje celou strukturou románu od nejnižších složek až po výslednou kompozici. Repetice má výraznou intenzifikační funkci, nutí čtenáře prodlévat u jednotlivých detailů a nořit se do jejich nálady, člení text do kratších a uzavřených úseků. Zároveň však působí jako jednotící princip celé složité výstavby románu a svým cyklickým tokem posiluje pocit osudovosti a nezvratitelnosti.

Zrychlování vyprávění dosahuje autor krátkými větami, s paralelní větnou stavbou, často i větami jednočlennými, a také využitím kontrastů, které opět prostupují celou strukturou díla a vytváří trvalé dramatické napětí.

Karel Schulz zvolenými stylistickými postupy neustále působí na čtenářovu imaginaci, snaží se v něm vyvolávat co nejpůsobivější vjemy a obrazy, doslova ho strhávat krásou a bohatostí jazyka, s jehož pomocí se mu podařilo vykreslit mohutný a plastický literární obraz pozdně renesanční Itálie, se všemi jejími zvraty a protiklady, který před čtenářem tvárně modeluje podobně jako sochařské dílo.

3. Scény

Jak jsme ukázali v první kapitole, autor sestavuje široký literární obraz pomocí zmnožování a kupení mnoha detailů. Ty jsou různými stylistickými postupy sestaveny tak, aby se ovlivňovaly a vzájemně posilovaly své vyznění, a získaly co možná největší emotivní účinek. Takto zesílené a zosťrené detaily plasticky vystoupí do popředí, přičemž ostatní zůstanou v pozadí – jako by na ně nedopadalo světlo, zůstaly v šeru, prohlubovaly prostor a otevíraly ho pro nedořečené a nevyřčené, pro tajemství. Taková kompozice vizuálně připomíná barokní obraz.¹⁶⁶ Zvýrazněné detaily skládají menší uzavřené celky, které jsou spolu s dalšími celky analogicky vystavěnými protikladné, a dohromady sestavují prostor tak, aby se v něm mohl odehrávat dramaticky vypjatý zápas jednotlivých postav – takto chápeme výstavbu scény v románu.

Vede nás k tomu několik důvodů: Jak si ukážeme v následujících rozborech, román nemá tradiční dějovou linku s pevně vystavěným příběhem postav, které se proměňují, ale spíše pouhou dějovou osu, kterou tvoří Michelangelovo prcháni z jednoho města do druhého, jenž je důsledkem jeho nutkavého vnitřního neklidu, jak si všímá ve své recenzi na román již Přemysl Blažíček. Román je vystavěn spíše jako sled scén, které jsou volně řazeny za sebe a jejichž hlavní váha spočívá v líčení atmosféry a v ponorech do niterných duševních stavů jednotlivých postav.

Jak jsme již upozorňovali v úvodu této práce, Karel Schulz chtěl michelangelovskou látku nejprve zpracovat jako divadelní hru. Ačkoliv tento úmysl záhy opustil, domníváme se, že z původního záměru mohly do románu přejít některé prvky, které spíše odpovídají divadelnímu pojetí. Tuto domněnku podporuje i naše osobní zkušenost s divadelní inscenací *Kamene a bolesti*, kterou v roce 2008 uvedlo umělecké sdružení Divadlo Litera. Toto umělecké uskupení se vyznačuje osobitým dramatickým stylem, spočívajícím na hranici divadla hraného a čteného, klade důraz především na práci se slovem, dramatizaci a prezentaci děl českých i světových literárních autorů. *Kámen a bolest* byl proveden na minimalistické scéně a v jednoduchých kostýmech, kdy herci organicky převedli jednotlivé pasáže románu v pásmo působivých scénických výjevů, založených na intimních monolozích

¹⁶⁶Pro baroko je charakteristická jeho dvojlomnost, tedy snaha postihnout za viditelným světem, přístupným smyslům, druhý svět, jinou prostorovost, jinou atmosféru a jiný život. To je patrné např. v obrazech, které s oblibou znázorňují člověka na hranicích světa vezdejšího a světa nadpřirozeného (zejména v okamžiku smrti), což se logicky projevuje i ve formálních prostředcích. Barokní malíř vytrhuje s oblibou svého hrdinu nebo scény ze souvislosti s realitou světa a obklopuje je neproniknutelným chiaroscurem (šerosvitem), který toto osamostatnění zvýrazňuje a prohlubuje, volí taková gesta i takové barvy, které nemají obdobu ve světě kolem nás. Otevírá tak naléhavý pohled do jiného světa, než je naše přítomné okolí. In: KALISTA, Zdeněk: *Tvář baroka*. Londýn 1983, s. 16.

i dramaticky strhujících dialogích. Pozoruhodné bylo, že text knihy nepotřeboval téměř žádnou dramaturgickou ani scénografickou úpravu, v divadelním přednesu však o to působivěji vynikl jeho bohatý, osobitý jazyk i strhující osudy jednotlivých postav.¹⁶⁷

To, co nás v tomto směru rozboru dále podporuje, je pojetí dramatického stylu podle Emila Staigera.¹⁶⁸ Podle jeho koncepce vyrůstá dramatický styl z patosu a z problému¹⁶⁹ – tzn., že námět je rozvržen tak a vyžaduje takový postup, aby byl nakonec vyřešen. Cílem patosu je působit na vášně, vzbuzovat je a dokázat pohnout člověkem. Veškerá síla patetické řeči se soustředí v jednotlivých slovech, které se opakováním dále umocňují, má přímo „otřást myslí posluchače; takové slovo je přímo vymršťováno s největším vypětím ducha“.¹⁷⁰ (Nemusí se však jednat pouze o patos utrpení, ale i radosti; důležité však je vyvolávat silné citové pohnutí.) Patos potřebuje vznešenost, bez ní vlastně není možný, protože vyžaduje nejvyšší cíle, ideu, o kterou zápasí. Proto se dramatický styl založený na patosu musí uskutečňovat na jevišti¹⁷¹, aby co nejúčinněji mohl působit na ty, které chce přesvědčit a strhnout. Také patetický hrdina je bezpodmínečný, vše podřizuje svému vrcholnému zápasu, své ideji. Věci, okolí, prostředí a atmosféra nejsou pro něho důležité a nezajímají ho, v podstatě pro něho neexistují. Proto nejsou podstatné ani pro autora, a z toho důvodu není třeba, aby scénu pečlivě vytvářel, protože všechno záleží na cíli, ke kterému jeho hrdina směřuje. Proto je jeviště jako scénický rámec důležité, neboť se v něm odehrává bohatě rozvětvený děj. Jeho úkolem je soustřeďovat a udržovat pozornost, aby neunikla významová souvislost, aby se nezapomnělo na nic, co má divák podržet v paměti.¹⁷²

Takovéto vymezení dramatického stylu se velmi blíží Schulzovu uměleckému záměru a odpovídá i formě jeho slohu, respektive jedné jeho významné složce. A rovněž bychom na jeho styl mohli analogicky vztáhnout i funkci jeviště, protože jednotlivé scény mají podobný úkol – jejich výstavba spoluvytváří kulisy pro dramaticky vypjatý zápas jednotlivých postav.

¹⁶⁷ Více na <http://www.divadlolitera.cz/repertoar.html>.

¹⁶⁸ To, co Staiger nazývá „pojmy poetiky“, jsou vlastně literární druhy nebo přesněji jejich esence jako lyrický, epický a dramatický neurčuje na základě vzorových básní a útvarů jako u klasické poetiky ani je nevymezuje sledováním a tříděním historických forem, ale ustanovuje je na základě ideje, která vzniká jednak z toho, co vnímáme, a jednak z toho, co se obecně považuje za lyrické, epické a dramatické. Hledá jejich podstatné rysy, které zobecňuje a které je pak možné uplatňovat v analýzách konkrétních uměleckých děl, protože každé básnické dílo se podílí na všech třech druhových ideách, avšak rozdílnou měrou a způsobem. In: STAIGER, Emil: *Základní pojmy poetiky*. Praha: Československý spisovatel 1969, s. 10–11.

Staiger však neslučuje pojmy dramatický a divadelní, i když vedle sebe stojí v nejtěsnější souvislosti.

¹⁶⁹ STAIGER, E.: *Základní pojmy poetiky*. Praha 1969, s. 115.

¹⁷⁰ Tamtéž, s. 106.

¹⁷¹ Tamtéž, s. 110.

¹⁷² Tamtéž, s. 118.

3.1 Kompozice scén

Tuto naši hypotézu ukážeme na příkladu výstavby scény v druhé kapitole *Trpké víno*. V ní florentská bankéřská rodina Pazzi chystá vraždu členů vládnoucího rodu Medicejů, jejímž prostřednictvím chce ve Florencii zároveň vyvolat politický převrat.

V expozici této kapitoly se scéna buduje několika detaily, které vytvoří pevný rámec pro děj: „V nízké klenuté světnici čekají mlčící muži. Řekli si již vše a nyní čekají na ty, kteří mají říci poslední slovo. Na stole ve stříbrných pohárech temní nedopité víno. Plameny svéc se chvějí a těkají ze tmy jako oči rozlézajících se zmijí. Místnost je šerá. Vše čeká. Noc splývá s čekáním, obé již nelze od sebe oddělit. Je půlnoc. Nedopité víno a nevyřčená slova.“¹⁷³

V předešlé kapitole *Za řevů lvů* byla výrazná evokace personifikované tmy, která dominantně ovládala prostor a působila na všechny postavy.¹⁷⁴ Tady však tma proniká i do vnitřního prostoru, zakrývá temné záměry rodu Pazzi připravujícího vraždu. Nízká klenutá a tmavá místnost vyvolává stísněný pocit z uzavřeného a ohraničeného prostoru, který světlo svící nerozptyluje, ale spíše ještě prohlubuje a dodává mu náznak nebezpečí a záludnosti. Vše dostává tlumené temné barvy, ve kterých o to kontrastněji vystoupí detail pohárů ze stříbra. Opakováním a variací jednotlivých vjemů se celý prostor uzavírá do kruhu, zvýrazňuje se dojem tíže a osudovosti, a zároveň se zpomaluje a zesiluje okamžik napjatého očekávání. V takto vykreslené scéně jsou představovány tři postavy kolem stolu sedících mužů, kteří jsou charakterizováni podle stejného principu – nejdříve se autorův pohled zaměří na detail jejich hlavy (vlasy a vousy), na jejich ruce, a poté si všímá jejich očí, ale ničeho dalšího. Vystoupí tak do popředí, jako by na ně vrhl jasné světlo. Nemluví spolu, pouze je zachycen tok jejich myšlenek i vzpomínek, které osvětlují minulost, jejich povahu a záměry: „U stolu v čele sedí Jacopo Pazzi, hlava rodu. Bílý vlas mu hustě padl na rozložitá ramena. (...) Jeho vrásčité stařecké ruce jsou klidně složeny na stole, a jsou to ruce peněz a meče. ...Usmívá se i nyní do tkanin čalounů, do nedopitého vína, do stínů pokoje, do hadího blikání svíček. Je strašný, když se usmívá.“¹⁷⁵ Postupně se stejným postupem objevují i druzí dva čekající. Opakováním se zdůrazňují jejich protiklady, které vystupují do popředí: „Opodál sedí Bandini. Jeho klid je chladný a opovržlivý. Je to Bernardo Bandini da Baroncelli, jemuž i signorie je pro posměšek

¹⁷³ SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, Praha 2002, s. 26.

¹⁷⁴ Viz 1. kapitola této práce, s. 29.

¹⁷⁵ SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 26.

a pro opovržlivé stažení rtů. (...) Pečlivě si prohlíží své krásné pěstěné ruce, hladí si nakadeřený vous a pozoruje starého Pazzi přimhouřenýma ironickýma očima.“¹⁷⁶

„Třetím čekajícím je Giacomo Pazzi. Snaží se být klidný, ale jeho tvář ho usvědčuje. I jeho ruce jsou nervózní, těkavé a neklidné. Upíjí víno krátkými hltavými doušky, a když si dolévá, vždy zazvoní konvice o pohár. Je z nich nejmladší, takřka stejného věku jako Francesco, jehož čekají z Říma. Smolově černé kadeře vroubí jeho tvář, mladou, bledou a žensky krásnou. Ano je krásný a Francesco ho miluje a Leonardo da Vinci ho miluje, messer Botticelli ho miluje. Je krásný, ale jeho oči hoří podivnými ohýnky jako oči zoufalců.“¹⁷⁷ Zde následuje ponor do nitra postavy, která si marně klade otázky po smyslu a existenciálním ukotvení ve víře v Boha.

Celá tichá scéna s čekajícími muži sedícími kolem stolu je uzavřena opětovným celkovým záběrem a je shrnuta krátkou rekapitulací jejich vizáže a charakteristiky, vynikne tak jejich výrazný charakterizační detail. Napětí a tíži okamžiku, a současně jejich osudové spojení, zvyrazňuje ustrnutí v tomtéž gestu, vyjádřeném opakováním téhož slovesa: „Tři muži seděli kolem stolu. Stařec Jacopo s kamennou tváří, *opřen* o meč, Bandini, jemuž věci života jsou často jen pro ironické stažení rtů, *opřen* o polštář své nudy, Giacomo, který čeká na víc než na pouhé posly z Říma, hlavu *opíraje* o dlaně. Životy, které jsme nedovedli žít, odcházejí z nás a buď zanikají, nebo prchají, aby tam někde jinde splnily svůj úděl a své poslání. Jak překlenout toto rozpolcení života? Giacomo neví, že to lze učinit jen prostým a pokorným pohybem, sepnutím rukou s dlaněmi přitisknutými k sobě a s prsty vztyčenými k Bohu. Tři muži seděli kolem stolu, každý se svým životem. Čekali mlčíce.

A noc opsala kolem nich velký kruh jak čarodějným prstenem.

Tři muži seděli kolem stolu.

Čtvrtý visel nad jejich hlavami na kříži.“¹⁷⁸

Repeticí vět se celá scéna uzavírá do kruhu, vystupňovaného v temném, tíživém a osudovém okamžiku. Tímto postupem dochází k výrazné retardaci děje, je téměř nehnutý, prodlužuje okamžiky čekání až k úplnému zastavení (čas děje a čas vyprávění je téměř simultánní). A v tu chvíli následuje nečekaná a prudká proměna scény, která pohledem nad ně získává vertikálu. Kříž s tělem Krista je zahrnut do výčtu čekajících mužů jako čtvrtá postava. Tady autor velmi rafinovaně stupňuje napětí, protože kříž je zmíněn až na konci věty. Tím čtenář zprvu při čtení neví, kdo tam vlastně visí, jestli to je skutečný člověk, nebo jen socha.

¹⁷⁶ SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 27–28.

¹⁷⁷ Tamtéž, s. 29.

¹⁷⁸ Tamtéž, s. 30.

Pak tato zpomalená scéna dostává strmý dynamický spád – následují dvě stránky podrobného popisu umučeného Krista. Celý výjev je silně aktualizován, a to jednak opakováním jednotlivých vjemů a jejich stupňováním, jednak příslovci času a způsobu, v závěru je výjev ještě umocněn přechodem z minulého času do přítomného. Jedná se sice o prastarý kříž, ale zároveň se Kristova oběť uskutečňuje opakovaně; v každém okamžiku znovu prožívá svá muka:

„Tělo Kristovo zde bylo vzepjato v strašlivě pravdivé, věrně zachycené křeči umírání (...) Tělo bylo smutné, tajemné, horečnaté, bolestné a všechno *dosud* krvácelo. Toto tělo bylo jedinou živou ranou, bolestně obnaženou, a na několika místech se pod strženou kůží odkryté svalstvo se *dosud* zachvívalo v nevýslovných mukách. Hlava (...) byla *ustavičně* probodávána dlouhými a jako ocel zahrocenými ostny trnové koruny. (...) Ústa pootevřená a okoralá v neuhasitelné palčivosti byla *stále* ještě žízniva muk, prahla po nich, tato ústa *dosud* neřekla: Už dost! Nechci! (...) Oči ne zhaslé, ale vidoucí byly *vždy* přímo upřeny na toho, kdo se díval, plny muk vytrpěného posměchu a nenávisti, plny prachu a plny posledního pohledu Matky. Rozevřené dlaně byly prořaty hřeby a jejich křečovitě, vějířovitě roztažené prsty *ryjí* do těžkého, olověného vzduchu tajemná a mystická znamení, písmena života. (...) Kristus zde na kříži mlčel, jako ti muži pod ním.“¹⁷⁹

Tímto spojením čekajících mužů se základním symbolem křesťanské nauky o lásce a sebeobětování se uzavírá další celek scény. Nehybnost a tíživost okamžiku je ještě posílena a vystupňována o tento symbolický rozměr. Pak však následuje nový prudký předěl scény, když ticho a napětí přeruší příchod poslů z Říma: „Toliko rychlé údery klepadla na dveře promluvíly. Tyto rány byly hluché, tlumené, toliko dlouhá chodba tlumeně odpovídala dlouhou ozvěnou. Tři čekající muži se rychle a s úlevou vztyčili, pak vstoupili poslové z Říma.“

Spolu s posly začnou muži dojednávat poslední přípravy na zítřejší převrat a vraždu Medicejů, a arcibiskup Salviati, který má na starosti uskutečnění celého plánu, chce na popud papeže k jejímu provedení zneužít samotnou bohoslužbu. Mluví o ní věcně, bez emocí, jakoby nezúčastněně. O to zřetelněji vystoupí hrůza z tohoto činu vzhledem k předešlému sugestivně vykreslenému utrpení Krista na kříži, který by právě duchovní měli tím více cítit. To je umocněno i kontrasty v detailu tohoto předmětu: „Arcibiskup Salviati sedí klidně, poněkud nakloněn, a jeho pergamenová tvář ve světle svíček ještě více zežloutla. Pravou rukou si pohrává s křížem na prsou a v každém záchvěvu a pohybu jeho prstů srší velké

¹⁷⁹ SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 30–31.

a těžké prsteny paprsky všech barev.“¹⁸⁰ Tomuto záměru se vzepře pouze starý papežský kondotier, který, ač voják zvyklý bojům i vraždám, odmítá zabíjet v kostele a odejde z papežských služeb.

Závěr vyhrocené dramatické scény je ukončen opětovným celkovým záběrem. Doslovně se opakuje část popisu křížifixu na stěně. Zmíněním několika výrazných detailů se vyličený děj překlene zpět na začátek, čímž se celá scéna uzavře do kruhu, a dovrší se tak její naléhavost a fatalita: „Začalo se modlitbou, končí se touto anekdotou, smějí se a odcházejí. Odešli. Sluhové zhasínají svíčky. Každým zhasnutím hadího oka tma vzrostla. Pak uklidili poháry a zavřeli za sebou. To už byla noc, jako každá jiná noc. V prázdné světnici zůstal toliko kříž.“¹⁸¹

V podrobném rozboru jsme analyzovali, jakým způsobem a jakými prostředky buduje autor scény, ze kterých se skládají jednotlivé kapitoly románu. Celá scéna je vystavěna na několika výrazných detailech, které vytváří prostor podobně jako kulisy jeviště – soustředí a ohraničuje děj. Jednotlivé celky scény jsou vůči sobě protikladné, a umocňují tak její dynamismus. Repetice se ve výstavbě scény uplatňují především tak, že původní výjev obměňují, rozvíjí a obohacují, jako by se v předcházející scéně pouze načrtával další vývoj událostí. Zároveň tento postup posunuje děj do další, symbolické roviny.¹⁸²

3.1.1 Lyrická složka románu

V románu se však nevyskytují pouze scény, ve kterých dominuje dramatický styl. Každá scéna je sice vystavěna na stejném principu zvýraznění několika plastických detailů a ostatní jsou ponechány v pozadí, ale liší se nejen volbou významů, ale jejich vzájemným uspořádáním. Opakování výchozích motivů scén zpomaluje tok děje a probouzí zvláštní naladění, které vede čtenáře k určité náladě.¹⁸³ Jako lyrické pocítujeme podle Staigera v básni vše splývavé, vlnící se a plynoucí, které je neuchopitelné a pevně neohraničené. Toto lze v básnickém jazyce vyjadřovat nejlépe hudbou slov a jejich významem. Podstatou lyrického dojmu je opakování, které zároveň chrání lyrickou skladbu před rozplynutím.¹⁸⁴ Lyrické

¹⁸⁰ SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 32.

¹⁸¹ Tamtéž, s. 39.

¹⁸² Jak již upozornil T. Vučka, „zmnožování obrazů a scén se v katolicky orientovaných textech přímo hlásí k barokizujícímu pocitu a k fatalitě, která provází lidskou bytost. Je vyjádřením danosti věcí, potvrzením hrůzy z existence, z neodvratitelnosti a úderem jsoucího, nepodmíněného a vítězího nad člověkem.“ In: VUČKA, T.: *Karel Schulz mezi barokem a avantgardou*. (Diplomová práce FF UK) Praha 2010, s. 95.

¹⁸³ „Naladění není v nás, ale naladěním jsme ve věcech kolem nás, a zároveň tyto věci v nás. Že jsme naladěni, znamená, že jsme zaujati tím, co je nám v prostoru nebo v čase tělesným protějškem.“ In: STAIGER, E.: *Základní pojmy poetiky*, 1969, s. 49.

¹⁸⁴ STAIGER, E.: *Základní pojmy poetiky*, s. 17.

opakování však nevyjadřuje nic nového, pouze nechává zaznít ještě jednou tutéž jedinečnou náladu. Z tohoto důvodu zachycuje především přítomnost či neurčitě kolísá na hranici času minulého a přítomného, která toto vyznění posiluje.¹⁸⁵

V románu se uplatňují segmenty scén, které nesou lyrické naladění a dotvářejí a zvýrazňují nejen atmosféru scén, ale také je propojují, a současně uzavírají jejich jednotlivé celky.

„Šumění noci. Hlasy tmy, ne už výhružné, ani lákající, hlasy mdlé, které se naučil neslyšet. Hleděl do temnot a vše se před ním otvíralo a zavíralo jako velká černá růže, z které pozvolna opadávají jednotlivé plátky květu. A v té černé růži byl jeho proší den i tato noc, v té byl snad celý jeho život. Květ opadl, narostl nový, rozvinul se, černé lístky se rozvoněly do tmy, vadly, opadávaly, hleděl za nimi a již vyrůstal opět nový, stejně tak černý a vonící, opět opadávající, stačilo jen vztáhnout ruku a zachycovat tyto padající lupeny do dlaní, rozetřít je v horkých neklidných prstech, ale neučinil to, nevztáhl ruku do tmy, jako by byl jindy učinil, jen se díval, díval, jak černá růže roste, vadne, padá, roste – – –“¹⁸⁶

V tomto úryvku je dominantní opakování slov a slovních spojení, které vyvolávají a nesou tutéž jedinečnou náladu. Je to především obměňující se obraz černé růže, který navozuje intenzivní lyrickou atmosféru. Repetice cyklu růstu a zániku černých květů nutí k prodlévání, ponoření se do této atmosféry, kterou posiluje ještě důraz na smysly, nejen na zrak, ale také na sluch, čich a hmat. Lyrickou náladu rovněž zvýrazňuje prolínání až splývání času, vše je neuchopitelné a proměnlivé.

Lyrizované celky prostupují celým románem a spojují jeho jednotlivé kapitoly. Lyrickým způsobem Schulz vytváří celé scény, což si ukážeme na scéně z devatenácté kapitoly *Mrtvý varuje*, v níž autor opakováním a přeskupováním několika složek výchozího motivu scény dokázal vytvořit křehký, intimní až snový literární obraz krásné mladé dívky. Plynutí toku vyprávění téměř zastavil a čtenářům sugeruje atmosféru této scény:

„Tanečnice Aminta, sedíc na nízké stoličce, s bradou opřenou o dlaně, tiše a bez pohybu naslouchala šumění deště v zahradách. Pak pomalu spustila ruce, vláčným pohybem vstala a přistoupila k oknu. Stála tak bez pohybu velmi dlouho, jakoby zakleta do skla, zdálo se, že kdyby pojednou odstoupila, zanechá na skle obrysy svého štíhlého těla. (...) Žena česající dlouhými pohyby vlasy jako by nabírala plnými dlaněmi ticho, pozvedala je a opět spouštěla k zemi, vážíc jeho tíhu. Padaly vlny vlasů a padal déšť za okny; žena česající se za deště je vždy plna křehkých snů a kouzla. Zlato vlasů a vlny ticha, šumění deště, štíhlé nahé

¹⁸⁵ SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 44.

¹⁸⁶ Tamtéž, s. 514–515, znovu s. 519.

paže, vzpomínky na lásku. Bylo to jako hra, jejíž kostky se mohly přerůzně posunovat a měnit. Vzpomínky, zlato vlasů a šumění deště, nahé štíhlé paže, vlny ticha. Vlny ticha, nahé paže, zlato vlasů, vzpomínky, láska.¹⁸⁷ Déšť, zlato vlasů, vzpomínky nahých paží, láska a sen, zvedání a klesání ticha. A ještě mnohé pohyby, kterými pročesávala svůj vlas. Jako by zpívaly prameny, tak zněl vlas v jejích rukou, a její krása se obnovovala nad čelem, nad nahou šíjí. V těchto vlasech bylo teplo i chlad, čas a žal, polibky a pohlazení, smutek a radost, usmívaly se a hořekovaly, byly to vlasy ženy, a byly tedy vždy tajemné. Pročesávajíc je, mohla bloudit po všech svých minulých dnech a myslet přitom na budoucí hodiny, neboť jako by zpívaly prameny, tak zněly vlasy v jejích rukou, a někde jako by se dotkla jezerní hlubiny a jinde jen měsíčního světla, někde zanechaných stop pohlazení a jinde ohně milování a tam opět samoty ve stínech, a to vše bylo bohatství jejích vlasů, jejich skrytá řeč i jejich mlčení. A déšť za okny k tomu šuměl jako jediná dlouhá píseň tesknosti.¹⁸⁸

Čtyřmi po sobě následujícími větami, které jsou složeny ze zcela stejných slov, jen vždy jinak přeskupených, se tato křehká, snová nálada ještě prohlubuje a zintenzivňuje. Tyto detaily v sobě kondenzují dominantní vjemy z předešlých dílčích celků scény – déšť v zahradě, ticho v místnosti, zlaté vlasy, vzpomínky a touhy Aminty. Dlouhé, vláčné pohyby jejích paží, pročesávání dlouhých vlasů a padání deště za okny evokuje plynulý jednotvárný pohyb a vizuálně i zvukomalebně prodlužuje okamžik. I v takto lyricky rozvedené scéně se uplatňují výčty, jsou provázány do celku a na závěr shrnuty, opět však otevírají možnost pro nedořečené a zvyšují tajemnost ženy.

3.1.2 Epicky rozvedené scény

Autor v románu napětí dramatického a lyrického stylu vyvažuje a zároveň také spojuje stylem epickým¹⁸⁹, jehož dominantním rysem je vyprávění o věcech a událostech tak, jak se dějí. Podle P. Blažíčka epika „neargumentuje, nepřesvědčuje, ani nestrhává a neuchvacuje jako lyrická nálada, ale v klidném odstupu prostě ukazuje, a tak jednotlivosti (jednotlivé motivy, scény, postavy a věci v ní nemusí ani nemohou být přísně funkční). Nestávají se významnými díky své roli v ústřední zápletce, ale mají svou váhu samy o sobě a k tomu, aby ji skutečně osvědčily, musí přijít ke slovu ve své pokud možno nezkrácené individualitě.“¹⁹⁰ Nabízí se

¹⁸⁷ Jak upozorňuje Jiří Holý, velmi podobná evokace se objevuje v Bieblově básni Ohře: „A šumící proud těch spuštěných vlasů / padá na ramena, jež svítí / napolo v smutku a napolo v jasu / koupá se Elis // Nevidíš nic než černý vlas / než zdvižených řader sníh / než černý vlas než sníh a jas / než stín a jas než stín než sníh.“ In: BIEBL, Konstantin: *Zlom*, 2. vydání, Praha 1928.

¹⁸⁸ SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 323–324.

¹⁸⁹ BLAŽÍČEK, P.: Epičnost a naivita *Holečkových Našich*. Praha: OIKOMENI 1992, s. 31.

¹⁹⁰ Tamtéž, s. 65.

analogie s výtvarným uměním, s obrazem, který potřebuje určitý odstup, abychom přehlédlí části rozložené v prostoru v jednom celku.

Toto je patrné např. ve scéně z deváté kapitoly *V zahradách medicejských*, která je vystavěna výčtem jednotlivých detailů, které tak vystupují do popředí a osamostatňují se. Celá scéna je komponována jako střih filmových záběrů, je sestavena z krátkých paralelních vět, ve kterých se jednotlivé zrakové dojmy, zachycení pohybu, vjemy barvy, zvuků a vůně skládají v obraz města jako leporela, ohnisko vyprávění se přesunuje jakoby v rytmu chůze. Schulz tímto postupem opět evokuje mnohostrannost fikčního obrazu světa, kterou vytváří jednak vyčten jeho jednotlivostí, jednak jejich závěrečným shrnutím neurčitým zájmemem vše do úplného celku, které však současně ponechává místo pro další doplnění, pootevřává prostor pro nedořečenost a tajemství.

„Vyšli. Postranní ulice. V krámech řemeslníků i drsné slovo zpívalo. Pohřební bratři nesli mrtvého. Běžely děti ve hře. Bankéř odpočítal zlaté scudy a mnich poděkoval. Sedláci stáli v hloučku a naslouchali novinkám. Několik vlámských a skotských studentů opustilo vína džbán a hluboce se uklánělo před vladařem Florencie a před svým profesorem, za nímž přišli z dalekých zemí do Itálie. Besídka, kde seděli mezi děvčaty, voněla kvítím. V ulici di Bardi se strhla rvačka, v ulici di Bardi se vždy strhne nějaká rvačka, ale tentokrát to byla vojna tak veselá, že i pes se líně zvedl od bronzových vrat a pomalu se šel podívat. Z lékáren vonělo muškátové jádro a nahořklé listí k uzdravení a pro plodnost. Čechrači vlny v taktu práce zpívali a zlatník vyšel před krám prohlédnout si koupený smaragd na slunci. Vedle šustilo a sládló hedvábí. Průvod mezků taktoval drobnými kopyty na hlínu ulice a honec zaháněl pěstí kluky, kteří chtěli tajně vsunout bodlák pod ocas posledního zvířete. Skupina dívek se zružověle zasmála vtipu vojáka, který si brousil vous o hřbet ruky a mžoural do jejich hlubokých čtvercových výstřihů. Vše se obracelo k Medicejskému, tleskalo, smálo se, mávalo.“¹⁹¹

V tomto úryvku se repetice neuplatňují, protože by narušily sled jednotlivých samostatných vjemů a plynulý tok vyprávění. Pouze je zopakována jediná věta, a to ta, v níž se dozvídáme, že v ulici di Bardi se vždy strhne nějaká rvačka. Tímto prostým konstatováním se zdůrazňují známé věci a obvyklé události, ukazuje se jejich stálost a pravidelnost, potvrzuje se jedna ze zkušeností našeho světa tak, jak je zde zobrazen.

¹⁹¹ SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 134–135.

Právě proto má celá tato scéna – v rámci kapitoly i v celku románu – hlubší rozměr, neboť tento úryvek následuje po předtuše Lorenza Magnifica ze zkázy Florencie, ta je však stále ještě klidná a známá.

Podobnou potvrzující funkci plní repetice v následujícím úryvku. Posilují epické vyznění celé scény, která je opět založena na vedle sebe vyjmenovaných detailech, které dohromady skládají jednotlivé výjevy. Současně je scéna vyprávěna neúčastně, autor pouze konstatuje to, co vidí a co se před námi odehrává.

„A to byla plavba! Plachty se svinovaly a rozvinovaly, vítr byl příznivý, vítr byl protivný, zpocená těla veslařů se prohýbala pod biči podpalubních velitelů, rychleji, vy galejní psi, rychleji! – To byla honba!“¹⁹²

Na několika detailech se přiblíží obtíže plavby, které jsou navíc posílené opakováním dvojice opozit a příslovcem rychleji. Toto rozvinuté souvětí je uvozeno a uzavřeno paralelně postavenými jednoduchými větami. V další části se pouze vyjmenovává, kdo koho po moři stíhal. Tento dojem rychlého míjení jednotlivých lodí před zraky pozorovatele je navozen opakováním slova loď, které dostává jen nové přívlasky. Zároveň se tento uzavřený výčet spojuje s první částí odstavce opakováním konstatováním „to byla plavba“ a je podpořen i zopakováním přístavku „psi galejní“.

„Rhodskou loď stíhala francouzská loď a francouzskou loď neapolská loď a tyto tři benátská loď a za nimi letěla po hladině španělská loď a ostře řezala vlny jim v zádech portugalská loď a jen Matyáš Korvín Uherský drtil kletby na suchu, nemaje kudy za nimi. To byla plavba, zpocená těla veslařů, psů galejních, se prohýbala pod biči a již je tu Civitavecchia, kde čekají delegáti svatého kolegia, a z galéry vítězně vystoupil Guy de Blancheford, převor auvergnský, odevzdáváje Djema. Pak již klidně plula loď Tiberou až k bráně římské, k Portese, kde se tísnily nepřehledné zástupy, málokdo viděl v životě Turka, za nímž by se bylo honilo tolik křesťanských králů. Obyčejně v těchto dobách Turek honil krále křesťanské.“¹⁹³

Na závěr se shrnuje celý epicky rozvedený výjev a poslední věta zvyšuje vypravěčův odstup a dociluje také ironického účinku. Působí trochu jako jazyková hra, s rysy pohádkového vyprávění.

V analýzách několika scén jsme se snažili poukázat, jakým způsobem Karel Schulz v románu využívá a kombinuje tři různé poetické styly. Toto označení je spíše pomocné a pouze napomáhá rozlišit dominantní výrazové a stylistické prostředky, s kterými Schulz

¹⁹² SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 157.

¹⁹³ Tamtéž, s. 157–158.

buduje jednotlivé scény románu. Lyrickým stylem navozuje a prohlubuje atmosféru a zpomaluje tok vyprávění. Epicky vykreslenými výjevy vytváří dojem mohutného a širokého obrazu doby, a dramatický či patetický styl slouží především k zachycení osudů jednotlivých postav, ke gradaci a akceleraci tempa vyprávění. Tyto tři styly se organicky prostupují, doplňují, vzájemně posilují, a vytváří tak sloh románu.

3.2 Atributy scén

3.2.1 Tma

Stojí za povšimnutí, že jedním z leitmotivů románu je tma. Ze stylistického hlediska se výrazně uplatňuje ve výstavbě scén a plní důležitou funkci. Obklopuje nějakou scénu nebo osobu, a právě díky motivu tmy cítíme skrytou sílu prostoru, který nás soustřeďuje k zobrazeným postavám, celý výjev zvýrazňuje a dodává mu tajemnou plnost.

V první kapitole této práce jsme ukázali, jak tma ožívá, jaké má vlastnosti a jak dokáže proměňovat a přetvářet krajinu. V tom však její skrytý potenciál nekončí a tma se postupně osamostatňuje, ovlivňuje jednotlivé aktéry, a dokonce by se dalo říci, že tvoří přímo jednu z postav: „Ale když vešli do ulice S. Jacopo, tma na ně promluvila. Ozval se dunivý, těžký hlas, dlouhé a táhlé zahřmění, které se prodlužovalo, násobilo a mohutnělo. (...) tma řvala dlouhým rachocením, jako by se v ní valily proudy podzemních vod, a dunění se ozývalo v tolika ozvěnách, jako by celé město mělo být vyburcováno na poplach. (...) Temné hřmění se rozlévá všude. (...) Jest všude, jsou tím přepadeni, zaskočení, bije je, sráží a vrhá do tmy a opět nazpět k domovní zdi, chvěje půdou pod jejich nohama. (...) Tma znovu otevřela chřtán a vše kolem zadunělo temným řevem. Pohltila je tma. Již vešli. Již nebyli.“¹⁹⁴

Podobným způsobem tma vystupuje v kapitole dvacáté první s názvem *Stařec Aldovrandi*, kde je plná přeludů a stínů, vše se v ní rozplývá, je jiné, než se na první pohled zdá a než je obvyklé, tma dostává nové vlastnosti a jiné kvality. Kupříkladu pro zvýraznění její hustoty a neprostupnosti se připodobňuje k temné vodě.

„Tma byla hustá, vlnitá, a milenec šplhající po dlouhém provaze k oknu madony, jejíž manžel už spal, čeřil tmou dlouhými pohyby paží jako plavec, který od bahnitého dna stoupá k hladině, až žena s rusalčí tváří a s vlasy rozpuštěnými objala ho rychlým a nedočkavým sevřením paží, (...) Tma žila po svém.“¹⁹⁵

¹⁹⁴ SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 24–25.

¹⁹⁵ Tamtéž, s. 345.

Stejně tak třicátá kapitola *Opilý Bakchus* začíná popisem soumraku v Římě. Znovu přímo ožívá, stává se jednající bytostí s vlastním a neproniknutelným životem – plíží se pomalu jako vrah: „Soumrak mezi cizími věcmi, soumrak bez důvěrného šumění padajícího šera. Tma se plíží pomalu jako vrah po ulici, mezi paláci bez oken, mezi holými, tvrdě trčícími stěnami, podél otlučených i zachovalých soch z dob Augustových a Trajánových, mezi domy, z nichž každý jest opevněnou tvrzí (...) Tma halila vysoké věže Trastevere, lehla do zahrad Janiculu, pokryla střechy paláců Orsini, S. Marco, Nardini, Caffareli i obelisk Marca Aurelia. (...) Řím se potápěl do tmy.“¹⁹⁶

Jak je z těchto ukázek patrné, hlavní vlastností tmy je pohyb. Zde se opět přibližujeme k barokizující tendenci vnímání prostoru. Baroko je charakteristické jakýmsi ožvlým prostorem, v jeho prostoru je jakási skrytá dynamika (např. častým pohybem je jakési vířivé kroužení). Prostor bez konce, který není uzavřen, který ani uzavřít nelze. Působí v něm ztajená síla, která dokáže ze sebe vytvářet nové, vlastní hodnoty.¹⁹⁷ Prostor není koncipován a vnímán jako daná skutečnost, ale jako síla, která vytváří iluzi větší hloubky. Nad realitou, která je ustanovena objektivními zákony hmoty, dává tato síla vzniknout skutečnosti nové, která se představuje jako něco, co má svůj vlastní cíl.¹⁹⁸ Prostor se jeví ne jako danost, ale jako cosi živého, co můžeme ovlivňovat, ale zároveň co může ovlivňovat i nás.

Domníváme se, že expozice těchto tří kapitol není náhodná. Temnota se stává osudovým motivem a také představuje prostor pro kontemplativní usebrání, oslepení zraku tmou soustředí pohled do vlastního nitra a otevírá možnost sebepoznání. Zároveň lze temnotu chápat jako prostor pro iniciační cestu nejen do svého nitra, ale i jako prostor směřující mimo tento svět, jako prostor pro vyvážení se z koloběhu světa. Posiluje barokizující pocitu osudovosti, který provází člověka a vyvolává hrůzu z existence. To je nejzřetelněji vyjádřeno ve strachu mladého Michelangela z temnoty – tedy z toho, co nemá tvar (viz čtvrtá kapitola).

3.2.2 Dramatické prvky

Jak jsme již upozornili v analýzách jednotlivých scén, jejich dominantními prvky jsou zvýrazněné detaily. Ty někdy vystupují do popředí tak výrazně, že by se daly nazvat až jistými atributy, kolem nichž je celá scéna vystavěna a kolem nichž se odehrávají dramatické osudy jednotlivých postav.

¹⁹⁶ SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 496.

¹⁹⁷ KALISTA, Z.: *Tvář baroka*, s. 138.

¹⁹⁸ Tamtéž, s. 46–47.

Jedním z takto nápadných předmětů je stůl. Přestože představuje jeden z běžných a obvyklých předmětů lidské potřeby, domníváme se, že v románu plní ještě jinou funkci: slouží jako pevný bod, místo setkání, kolem něhož se shromažďují lidé. Většinou tvoří střed místnosti a sestavuje prostor tak, aby všichni zúčastnění na sebe dobře viděli a zároveň na ně bylo vidět, aby všichni se slyšeli a mohli spolu hovořit.¹⁹⁹ Stůl také představuje jednu z tradičních funkčních rekvizit divadelního jeviště – tvoří ohnisko scény, stahuje a udržuje pozornost diváků.

Scénu modelovanou kolem stolu jsme již viděli v rozboru druhé kapitoly *Trpké víno*, kde stůl tvoří centrum, kolem něhož se připravuje spiknutí a vražda. Podobným způsobem funguje i v dalších scénách románu – např. v druhé části šesté kapitoly s názvem *Kámen mluví* se kolem stolu sejde celá rodina Buonarroti k večeři, ale pozornost na sebe strhne Michelangelův strýc Francesco, který stolu zneužije jako tribuny pro svůj dlouhý monolog o pravém a falešném umění. Také zásadní rozhovor Michelangela s jeho přítelem, malířem Francescem Granaccim v dvacáté deváté kapitole *Po schodech Palazzo Vecchio* se odehrává u stolu (nemluvě o dvou scénách vystavených kolem stolu v krčmě). Nejvýrazněji se atribut stolu uplatňuje v závěru románu: v kapitole třicáté druhé *Noční host* se stane místem zápasu Leonardo da Vinci a Michelangela.

Stůl však není v románu místem setkání a porozumění, kolem něhož by se vedl skutečný dialog – hledání a nalézání společného smyslu, nýbrž opět představuje spíše jakési vyvýšené, zvýrazněné místo pro prezentaci vlastního postoje a smýšlení, a především slouží k přesvědčování druhých o svém názoru – stůl přímo vybízí k patetické řeči.

Podobným způsobem jsou využívány i další rekvizity, které postavy zvýrazňují a staví do popředí. Jedním z nich je kazatelna, která představuje vyvýšené místo *par excellence* pro plamenná patetická kázání dominikánského mnicha Girolama Savonaroly. Dále však tímto zvýrazňujícím prvkem scény může být i sedadlo, které toho, kdo na něm sedí, staví do popředí a soustředí na něho pozornost. Právě tímto způsobem je vytvořena scéna v jednadvacáté kapitole, kdy vážený boloňský patricij Aldovrandi vyslýchá ve vězení Michelangela a sedí na vyvýšeném podiu v křesle, které umocňuje jeho zjev i je výrazem jeho soudní moci. Staví ho do protikladu k Michelangelovi, který musí jako vězeň stát pod ním. Zároveň však slouží jako vodítko pro čtenáře, protože člení prostor a zaměřuje jeho pozornost k postavě – postava je jakoby ostře zaměřena v plném světle. Stejným způsobem je zachycen kancléř církve Roderigo Borgia, později papež Alexandr VI., jehož křeslo se stává místem pro

¹⁹⁹ Tato jeho výhodná vlastnost pro komunikaci je potvrzena i z psychologického hlediska.

rozvíjení myšlenek a plánů na další církevní kariéru.²⁰⁰ Podobně je modelována scéna kolem křesla (a stolu) v pracovně benediktinského převora Epipoda Epimacha, který přemýšlí o nových zámořských objevech a skrz jeho vnitřní monolog se ve velké šíři kolem tohoto bodu utváří změněný obraz světa vyvolaný objevením Ameriky.

Podobným způsobem funguje i kostelní lavice, která v osmé kapitole slouží jako místo pro úvahy o umění pro mladého Michelangela. Stejně tak v Bologni k sobě kostelní lavice svede Michelangela a Piera Medicejského, syna a nástupce Lorenza Magnifica, který mu emotivním způsobem líčí své vyhánání a politický převrat ve Florencii.

3.2.3 Lyrické prvky

Pokud jsou pro dramatický styl v románu a pro jednotlivé dramaticky pojaté scény důležitými rekvizitami předměty, které zaměřují pozornost na jednotlivé postavy a staví je do popředí, tak lyricky laděné scény vyžadují pro své rozvinutí něco neuchopitelné a proměnlivého. Pro vyjádření takovýchto entit je vhodná jednak tma a zdá se, že i voda. Její plynutí evokuje cyklický pohyb, neohraničenost a proměnlivost nálady, uklidnění mysli. Vyskytuje se v několika obměnách – např. jako drobný detail vodotrysku, který lyricky naladuje scénu: „Držel dopisy v rukou, váhaje. Tiché odpoledne klesalo do zahrad. Čtvercovité nádvoří domu bylo svítivě bílé. Popínavé květy se plazily po zdi. Šuměl vodotrysk. A tu otevřel nejprve dopis otcův.“²⁰¹ A scéna je zakončena stejným vjemem: „Ale před ním bylo okno, oslnivě bílá zeď s květy, rozmariná hra vodotrysku.“²⁰² Motiv vody doprovází rovněž výjevy z přírody, zvyšuje jejich prchavý dojem.²⁰³ Jak jsme ukázali v rozboru scény z kapitoly *Mrtvý varuje*, lyrickou náladu scény s krásnou tanečnicí Amintou působivě dotváří déšť. V poslední kapitole románu se nachází podobně laděná scéna, v které dominuje právě tma a voda: V hlubokém listopadovém večeru kráčí Michelangelo po břehu Arna, obě tyto neuchopitelné substance – padající večerní tma a uplývající voda v řece – splývají, nejsou ohraničené, vše plyne bez počátku a bez konce, přímo evokuje představu podsvětní řeky a s ní spojeného přechodu z říše mrtvých na druhý břeh. Tato scéna uzavírá jeden úsek Michelangelova života, a vyvolává naléhavé existenciální otázky: „Havran tmy začal mávat svými dlouhými křídly nad řekou a čeřit její usínající klid a mír. Voda plynula jako jediná cesta do dálek a díval se za ní, co chceš u mne, řeko, co chceš, stíne, který jsi z ní vystoupil a naklonil se až ke mně, mé

²⁰⁰ Stejně vystavěná scéna se objevuje hned v první kapitole románu, kde je v křesle zachycen starý papež Sixtus IV. A znovu se tak objevuje i stařec Aldovrandi v dvacáté páté kapitole *Cesty se zavírají*.

²⁰¹ SCHULZ, K: Kámen a bolest, s. 536.

²⁰² Tamtéž, s. 542.

²⁰³ Viz třetí podkapitola Personifikace a synestézie, s. 28.

myšlenky jsou již pokojné, snad budu dnes spát – (...) Šel podél Arna, soumrak houstl, vlny řeky splývaly s tmou, nebylo břehu na druhé straně, nebylo druhé strany, vlny a tma. Listopad.“²⁰⁴ Tato pasáž pokračuje ve stejném duchu: (...) „Je mi dvacet osm let – jsem to dosud já? Volám na sebe, slyším pouze jméno svého zapomenutí. Vlny, vlny, vlny. Vlny tmy, vlny Arna, vlny času. Vše bez hranic, bez břehu, bez konce, ze tmy do tmy, do dálek.“²⁰⁵

3.2.4 Přejechy mezi scénami

V románu *Kámen a bolest* jsou také často tematizovány okno, dveře či brána jako typická místa přechodu. Oddělují a současně spojují dva prostory, dva děje. Je tím opět zvýrazňována uzavřenost a oddělenost jednotlivých scén, zároveň se tak však dvě rozdílné, kontrastní scény propojují. Jednotlivé scény jsou uzavřené a soustředí pozornost na postavy, přesto se téměř v každé vypravěč neopomene zmínit, že obsahují také prostor okna či dveří. Domníváme se, že to není náhoda, protože jejich průzor otevírá jiný výsek skutečnosti mimo představený prostor, a analogicky i mimo tento svět, do jiného prostoru, do jiné reality, se kterou je však právě těmito přechody možné navazovat kontakt. Toto je patrné z již analyzovaných scén. V scéně z kapitoly *Mrtvý varuje* je právě okno jejím důležitým prvkem: tanečnice Aminta přímo vstupuje do prostoru okna, které zvýrazňuje její křehkost a unikavost, stává se jeho součástí – je zakleta do skla. Zároveň jeho prostřednictvím přibývá do vykreslené scény další důležitý prvek – déšť, který umocňuje její lyričnost. A motiv dveří tuto scénu uzavírá: „Na dveřích se ozvalo krátké zaklepání. Aminta rychle vstala, zahalila se do pláště a pak šla otevřít.“²⁰⁶

Stejně tak v kapitole *Trpké víno* je přechod z jedné scény do druhé uvozen motivem dveří a celá scéna je jejich zavřením ukončena. Těchto případů se v románu vyskytuje skutečně mnoho. Výrazný je motiv dveří kupříkladu v šesté kapitole *Kámen mluví*, kde propojuje dvě kontrastní scény. Lyricky laděnou scénu rozhovoru malého Michelangela se starým františkánským mnichem fra Timoteem, kterou působivě dotváří tichý a osvěžující soumrak krajiny, a dusnou a tíživou scénu z vnitřku domu, kde se Michelangelova rodina sešla k večeři.

„Osvětlený obdélník dveří je odřízl od soumraku krajiny. V místnosti bylo dusno. Několik svíček planulo na železném kruhu u stropu a jiné stály na nízkém krbu. Kolem stolu seděla rodina, čekajíc na modlitbu a jídlo. Dva muži sedí v čele, Francesco Buonarroti,

²⁰⁴ SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 646.

²⁰⁵ Tamtéž, s. 651.

²⁰⁶ Tamtéž, s. 327.

směnárník, a jeho bratr Lodovico Buonarroti, (...) Jsou vážní a zachmuření, neboť obchody nejsou valné a mimoto hovořili o politice, nemohouce se dohodnout.²⁰⁷

Jmenujme ještě alespoň jeden výrazný předěl scén pomocí motivu dveří ze závěru či spíše z vrcholu románu, kdy Leonardo da Vinci v noci navštíví Michelangela. Tato emotivní a dramaticky vypjatá scéna je rovněž vytvářena rekvizitou stolu a prostředím tmy, která se dokonce v Michelangelových očích zhmotňuje do postavy Leonarda, vnímaného jako posla temnot. „Noční návštěvník byl tajemný a neodbytný. Michelangelo se vztyčil bledý a pozorný. Rozsvítil ještě jednu svíci, a přistoupil s ní ke dveřím, rázně odsunul závoru. ‚Vstupte!‘ pravil drsně. Dveře se nehlučně otevřely a Michelangelo se neubráníl výkřiku. Muž, který vstoupil, mdlým pohybem spustil kapuci černého pláště a obrátil svůj obličej do plného světla svíčky. Byl to Leonardo da Vinci. Chvilí bylo ticho. Oba muži pohlíželi na sebe a světlo dvou svíček se chvělo mezi nimi. První promluvil Leonardo. (...) Úžas z této noční návštěvy se měnil v bázeň. Leonardo seděl proti němu, jako by byl přišel s nějakým úděsným poselstvím, s něčím, co naprosto poruší jeho život a změni jeho cestu. Seděl tiše jako socha ze tmy před branou ze tmy, která se pouze otevře do jiné noci, v které bude marně čekat na svítání.“²⁰⁸ Michelangelův strach se stupňuje, ale nakonec se mu podaří Leonarda vyprovodit za dveře. Když je přibouchne, je konečně v bezpečí, uzavře se před vnějším světem i před svým nečekaným návštěvníkem. „Avšak Michelangelo již rychle přirazil dveře, a zastrčiv závoru, opřel se o ně celým tělem, prudce oddechuje. Jeho horečně rozpálené oči těkaly po stínech i světle svíček, po stěnách a mramorových reliéfech, po haldě pokreslených kartonů na hromadě v rohu místnosti, všude – Tiché úder dlaní se znovu ozvaly na dveřích. Michelangelo si sáhl k hrdlu, jako by se dusil. Krev v něm ledovatěla. Úder se opakovaly znovu. (...). Neodbytný přece jen odcházel a šel těžce. Byl to již stárnoucí muž.“²⁰⁹ Tato vyhrocená a symbolicky uzavřená scéna se rovněž stane předělem ve vztahu obou umělců – znamená přímé rozhoření jejich nesmiřitelného zápasu.

3.3 Motivy scén a jejich repetic

Jak jsme již poukázali na začátku této kapitoly, román *Kámen a bolest* nemá pevnou dějovou linku a jednotlivé kapitoly jsou k sobě volně přiřazovány. Přesto mají mezi sebou jistou návaznost a souvislost, která je vytvářena výstavbou jednotlivých scén. Jak jsme ukázali v naší analýze, každá scéna sestává z několika segmentů. Některý z nich se opakuje,

²⁰⁷ SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 87.

²⁰⁸ Tamtéž, s. 606–607.

²⁰⁹ Tamtéž, s. 620–621.

vystupuje do popředí a zvýrazní tak nejen celou scénu, ale stane se i jejím průvodním motivem. Takovéto celky pak přecházejí do dalších kapitol a jejich výrazné a koncentrované motivy se opakují jako refrény²¹⁰, a díky tomu se tak stále udržují v povědomí čtenáře.

Nyní si ukážeme, jak se tyto repetice uplatňují v rámci jednotlivých kapitol i jak je překračují.

Častým autorovým stylistickým postupem je uvozování odstavců či drobných výjevů refrénovitě se opakující výpovědí. Ta je nadále synonymicky rozvíjena a množována, ale opět ji repetice stejné výpovědi uzavírá. Tímto způsobem jsou nejčastěji vytvářeny uzavřené dílčí celky v rámci jednotlivých scén. Zároveň se takto rozvedený motiv sám může stát repeticí a propojovat i dosti vzdálené scény v románu. Toto je patrné např. z následující ukázky: „Začal jsem Faunem, čím jednou svá díla dokončím? Začal jsem Faunem, ještě krutostí, nečistotou, ponížením a zvířecností. Nejsem hoden, Pane, hned tesat tvůj kříž, to snad mohou jiní, ne, vím, moje cesta bude těžší, bolestnější, nemohu tak snadno začít, cítil jsem to hned, když jsem přistoupil k tomuto kameni, jemuž od počátku věků bylo určeno, aby z něho nebyl kříž – – – Jsou kameny, stržené pádem andělů z nebes. A právě ten se mi měl dostat do rukou první! Začal jsem Faunem.“²¹¹

Repetice jednotlivé celky nejen uzavírají, ale zároveň tyto celky překračují a tím spojují mezi sebou spolu nesouvisející scény:

„Je červenec, horký červenec. Jsou noci římské v červenci stejně tak horká a dusná, jako je tato? Červencová vedra. Ale nyní zakrátko bude svítat – – – Je hodina rybích hvězd – – – V tuto dobu jsou tam asi ulice liduprázdné, vymřelé, město oddechuje žárem, je tam klid a mír, všichni kardinálové a boháči odjeli na venkov – Je hodina rybích hvězd. Ale v tuto hodinu nebyly římské ulice liduprázdné a vymřelé, v městě nebyl klid a mír a všichni kardinálové se rychle vrátili ze svých letních sídel, neboť v tuto hodinu papež umíral.“²¹²

Dále refrény člení a rytmitizují text kapitoly a přinášejí mu tak napětí a dynamiku – např. v páté kapitole *Smrt kráčí deštěm* umírá papež Sixtus IV. a v Římě mezi kardinály a jednotlivými šlechtickými rody vzplanou krvavé boje o moc. Refrén „umírá papež“ člení jednotlivé výjevy z bojů, zároveň rytmitizuje text, a stupňuje tak naléhavost a osudovost celé situace, až do závěrečného vyvrcholení a uzavření (formálně také změnou slovesného času z přítomnosti do minulosti): „Virginio Orsini svolává do zbraně. Umírá papež. (...) Členové svatého kolegia povolávají rychlými posly svá vojska do Říma. Umírá papež. (...) Sto vojáků

²¹⁰ Refrén je tvořen doslovným opakováním slov, a proto v sobě posiluje a koncentruje lyrické prvky, znovu a vědomě navozuje atmosféru, kterou již jednou vyvolal.

²¹¹ SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 168.

²¹² Tamtéž, s. 271.

stojí před bazilikou s luntý u mušket připravenými. Neboť umírá papež. (...) Baroni římsí postavili služebnictvo ve zbrani u svých vrat. Umírá papež.“ Závěr tohoto dramatického úseku opět shrnuje tuto pasáž a ještě ji umocňuje: „Tu se nadmulo srdce papežovo v křeči tak děsné, že oči starcovy se vyboulily a on rychle hledal, na čem by utkvěl. Byl pak před ním kříž v rukou zpovědníkových a tak, hledě na tělo, jež zmučené viselo na hřebech spásy, vydechl duši. Poté zvony a zvony a zvony po celém Římě za hukotu bitvy a děl oznámily, že papež zemřel.“²¹³

Stejně vystavěná scéna se znovu vrací v šestnácté kapitole *V hodinu rybích hvězd* a opět doprovází umírání papeže, nyní Inocence VIII. Je rytimizována stejnými slovy a člení podobné výjevy; opakování nejen umocňuje naléhavost, ale vytváří i tajemnou souvislost – smrt papeže vždy znamená politickou a společenskou nestabilitu nejen v Římě, ale i v celé Itálii, je předzvěstí nepokojů.

Podobnou funkci plní i opakující se motiv římského posla z deváté kapitoly *V zahradách medicejských*, který nese do Florencie Lorenzovi Medicejskému neblahou zprávu, a přerušuje tak lyricky laděné pasáže z paláce Medicejských, kde se právě odehrává zkouška na karneval.

„Mezitím římskou cestou štal koně k branám Florencie posel zcela pokryt prachem.“²¹⁴ Po této, z hlediska konvenčního lineárního rozvíjení děje, nepatřičné vsuvce pokračuje líčení přípravy karnevalu klidně dál. Znovu je však po pár odstavcích přetrženo stejným motivem, nyní však již rozvedeným, který stupňuje napětí a naléhavost předzvěsti blížícího se nevyhnutelného neštěstí:

„Posel, na jehož tváři pot s prachem se slepil v šedou masku, vletěl do brány a jeho kůň padl. Úsečným hlasem rozkázav, dostal jiného a vyšvihl se naň, ale kůň se vzepjal s bolestným zařčením, neboť šlechtic zahryzl své ostruhy do jeho slabin příliš hluboko. Vzepjalo se zvíře vysoko na dlažbě brány a jezdec prudce trhal uzdou, svolávaje všechny d'ábly. Pak vyrazil jako šíp a ulice se před ním protáhla prázdná, neboť uskočili lidé před jezdce a dlouho za ním znepokojeně hleděli.“²¹⁵

Když je posel zmíněn potřetí, už přímo vstupuje do prostoru scény, čímž jsou obě protikladné paralelně vedené pasáže spojeny a otevírá se nová scéna: „Posel v chodbě spatřil kněze a rychle k němu zamířil. Ten se polekal. ‚Z Říma?‘ vykřikl.“²¹⁶

²¹³ SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 79, 81.

²¹⁴ Tamtéž, s. 124.

²¹⁵ Tamtéž, s. 125.

²¹⁶ Tamtéž, s. 126.

Stejný motiv členění a rytmitizuje i úsek kapitoly čtrnácté *Krůpěj řeky podsvětí*, ve které umírá Lorenzo Magnifico, jen v nepatrné obměně, ale se stejnou osudovou naléhavostí: „Po římské cestě posel, pokrytý prachem a potem, štal koně k branám Florencie. Ale ještě byl daleko.“²¹⁷ Podruhé se stejným způsobem opakuje i výjev s určeným koněm a poslův strašlivý spěch. Nakonec posel vpadne do místnosti, aniž čeká na vyzvání, a oznámí osudovou zprávu. Prosté konstatování vygraduje celý tíživý výjev do závěrečné katastrofy a ještě uspíší Lorenzovu smrt: „A tehdy se Polizianovi zdálo, že padly temnoty tak děsné, že pohltily všecken svět. Maje jimi zastřený zrak, zakymácel se a sesul se tváří k zemi, jektaje hrůzou. Škleb, cynický sprostý vtip – – – nevěstčí šprým – – – zde umírá vladař a s ním mír Itálie – – – a tam bezduchá loutka, ničema bez cti a falešný hráč se opásal mečem – – – Ječivý, křečovitý výkřik Lorenzův proti těžký vzduch. Pak všichni poklekli v modlitbách na zem.“²¹⁸

Jak je z těchto ukázek patrné, opakující se motivy nejen rytmitizují jednotlivé celky a spojují je mezi sebou, ale díky nim získají celé scény téměř paralelní strukturu. Tímto způsobem je sjednocován a mezi sebou usouvztažňován jinak velmi rozvětvený fikční svět románu. Zároveň se pomocí repetice evokuje tajemné, až osudové sepjetí, když se v románu vrací podobné motivy a situace – jedním z nich je právě okamžik smrti jednotlivých postav.

3.3.1 Variující motivy

Zatím jsme v našem rozboru analyzovali příklady repetice, které se jen s nepatrnými obměnami opakovaly. V románu se však vyskytuje množství dalších motivů, které se již proměňují výrazněji, vstupují do jiných celků scén, a tím i do nových souvislostí. Při opakování však bývá zachována nějaká podobnost s výchozí představou. Jako příklad uvádíme lyrickou repetici jednoho z motivů Florencie – florentské růže:

„Florentské jaro, v němž jest vždy hudba, vždy cosi vonícího a kovového, vždy nádhera a krev, až z toho vznikne florentská růže, z hudby, kovu, krásy, krve a vůně, uzavírající se soumrakem a mlčenlivá, zachvívajíc se pod modravým snem večera.“²¹⁹ Znovu se tento motiv objevuje ve třetí kapitole *Za hlasem zvonů*²²⁰ v souvislosti s popisem komnat v paláci Medicejů. Tady však tvoří spíše básnický přívlastek ke skutečným růžím ve vázách. Pak se tato repetice vrací ve chvíli smrti Lorenza Magnifica, kdy se loučí s milovaným městem. Poté je znovu připomenuta až po čtyřech stech stranách v dvacáté sedmé kapitole

²¹⁷ SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 232.

²¹⁸ Tamtéž, s. 240.

²¹⁹ Tamtéž, s. 10.

²²⁰ Tamtéž, s. 44.

Tak jako tančil David král, kdy se Michelangelo vrací do Florencie a motiv růže soustředí do sebe jeho stesk a touhu po rodném městě: „Florentská růže, vždy nalitá krví jako rty žen, čeká v hudbě a vůni.“²²¹

Tento motiv je ještě dosti snadno rozpoznatelný. V románu se však objevují množství více variujících repetit, které je obtížnější identifikovat a v tomto rozsahu analyzovat. Pro ilustraci si uvedme alespoň dvě.

Nejprve opakující se motiv vína, který se vyskytuje ve dvou kapitolách. Přestože spolu tyto kapitoly nesouvisí, tímto motivem se mezi nimi vytváří drobná vnitřní souvislost – motiv vína doprovází postavy a dokresluje jejich charakteristiku. V již v několikrát zmiňované druhé kapitole *Trpké víno* pijí spiklenci v domě Pazzi při čekání na posly z Říma víno. Jednomu z účastníků tohoto spiknutí, florentskému patriciji Bandini da Baroncelli nechutná a porovnává ho s vybraným vínem, na které je zvyklý: „Oč lepší by bylo nyní sedět doma a číst Senecu, popíjet chlazené víno, a ne toto víno bankéřské, ledabylé, trpké víno, ale víno opravdové, labužnický vybírané, dobře kořeněné a připravené, víno vhodně zvolené, neboť každý večer pro svoji chuť potřebuje víno jiné a zvláštní (...)“²²² Tento motiv vína trpkého, ledabylého a bankéřského je jedním z dílčích průvodních motivů Bandiniho a spolu s ním se znovu objevuje v kapitole páté *Smrt kráčí deštěm*. Přestože se to zdá jako podružný detail, opakováním se zvýrazňuje (a vystupuje do popředí), a také Bandini mu přikládá zvláštní význam – už při první zmínce v sobě nese skrytou předzvěst neúspěchu a neštěstí. A spiknutí Pazziů pak skutečně skončí nezdarem a Bandini je za účast na něm popraven.

Velmi podobně volené přívlastky týkající se vína se opakují v třinácté kapitole *Madona na schodech*. Tento motiv doprovází papežova syna Dona Cesara, kterého v římské vile dony Cortadilly čeká kromě spřádání politických intrik a kromě krásných žen i víno: „... kde víno bylo výborné, nemíchané víno z Ciudad Real, ještě staré dobré víno španělské.“²²³ A znovu se tento motiv opakuje v závěru této kapitoly: „Don Cesare také vyšel ven a byl spokojený, všechno bylo dobré, zprávy, zvědové, ženy a víno, výborné víno, které pil, ne to zdejší italské, ale ještě dobré víno z Ciudad Real, to staré víno španělské.“²²⁴

Druhý příklad je z desáté kapitoly *Údery na bránu*, jejíž jednu část tvoří plamenné kázání dominikánského mnicha Girolama Savonaroly. Z něho vyplyne motiv, který se stane refrénem, a nejen že rytmitizuje a výrazně zesiluje vyznění jeho slov, ale je také významově silně zatížený, protože v sobě koncentruje předzvěst příštího osudu celého města: „Lid stojí

²²¹ SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 446.

²²² Tamtéž, s. 28.

²²³ Tamtéž, s. 202.

²²⁴ Tamtéž, s. 216.

v chrámu zkamenělý, ohromený. Kostnaté ruce bijí na brány Florencie a jsou to ruce mnichovy, či ruce osudu?²²⁵ Tento motiv se znovu vrací v třicáté druhé kapitole *Noční host*, když Michelangelo začal tesat sochu Davida. „Zat’av dláto, prudce udeřil kladivem, aby odťal první kus mramoru. Celá Florencie slyší tyto rány. Neboť Florencie již opět naslouchá jinému bušení, než byly úderý kostnaté ruky mnichovy na její bránu.“²²⁶

Spojitost se Savonarolou velkým obloukem překlenuje děj a tato repetice je opět významově velmi zatížená. Staví na stejnou úroveň Savonarolovo působení ve Florencii, jeho snahu vytvořit v ní království boží na zemi, a význam Michelangelova umění, který zápasí se zavrženým kamenem a dává mu tvar, podobu Davida. Tento refrén se opakuje i nadále – již bez narážky na Savonarolu –, uzavírá jednotlivé celky a rytmitizuje děj: „A Florencie slyší úderý dláta Michelangelova, jeho úderý do mrtvého bloku.“²²⁷ A v obměně: „Michelangelo tesá Davida. Celá Florencie slyší tyto úderý.“²²⁸

S tesáním Davida souvisí také nejdelší repetice v románu, zabírající několik odstavců. Překlenuje děj a je přímo spojena s dílem Michelangela, s jeho uměleckým zráním a s jeho životem.

Rozbor těchto několika ukázek slouží spíše k nastínění toho, jakým způsobem a s jakým záměrem je budována složitá kompozice románu *Kámen a bolest*, a funkce repetice by zasluhovala hlubší analýzu. Na závěr lze shrnout, že opakováním jsou scény kladeny do vzájemné souvislosti, vzájemně na sebe působí a pozměňují svůj smysl. Všechny scény v románu znamenají nejen to, co samostatně a bezprostředně vyjadřují, ale navzájem spojeny zaujímají ke skutečnosti celkový, symbolický vztah.²²⁹

Na závěr této kapitoly ještě naznačíme možné celkové rozvržení románu. V románu se vyskytuje několik větších uzavřených okruhů fikčního světa, které jsou navzájem více svázané. Zhruba by se daly rozdělit do tří celků, jednak podle dominantních prostorů, kde se odehrává spleť a rozvětvený děj, a jednak podle uměleckého zrání a vývoje Michelangela.²³⁰ Pro přehlednost proto první část vymezujeme Florencií, druhou Boloňou

²²⁵ SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 149.

²²⁶ Tamtéž, s. 591.

²²⁷ Tamtéž, s. 594.

²²⁸ Tamtéž, s. 596.

²²⁹ BLAŽÍČEK, P.: ... a bolest. In: *Kritiky a interpretace*, Praha 2008, s. 219.

²³⁰ Toto rozdělení je spíše pomocné. Bylo by samozřejmě možné najít a doložit rozdílné rozvržení kapitol podle jiného záměru. Tento náš pohled je jen jedním z možných. Pro detailnější analýzu by bylo nutné porovnat jednotlivé verze románu, deníkové zápisy a další materiály ze Schulzovy neuspořádané pozůstalosti. Celkově však takový rozbor stěžíže fakt, že román zůstal torzem, takže je obtížné, ba přímo nemožné vysledovat celkový autorův záměr i kompozici zamýšlené trilogie.

a třetí Římem. Tyto tři oddíly jsou více méně uzavřené a každý z nich je propojen podobnými detaily a výjevy. K této domněnce nás vede i ta skutečnost, že Karel Schulz původně zamýšlel román rozvrhnout do pěti dílů.²³¹ Tento záměr je zřetelný především v první části knihy. První díl byl nazván stejně *V zahradách medicejských*, ale měl být ukončen již dvacátou kapitolou *Smutek nad zahradami*.²³² Přestože byl pak první díl románu značně rozšířen, tato kapitola zůstala patrně nezměněna, protože se v ní nápadně uzavírají jednotlivé dějové linie, a to v několika stupních či kruzích. Michelangelo poprvé prchá z Florencie, naposled se na ni z dálky dívá a zdraví ji stejnými slovy „Ave Maria“ jako arcibiskup Salviati v první kapitole. Touto aluzí je připomenut začátek románu, ona temná noc, kdy poslové z Říma poprvé uviděli Florencii a vezli do ní zkázu a smrt. Ta je symbolicky dovršena zkázou krásných medicejských zahrad, které Savonarolovi přívrženci právě v momentě Michelangelova loučení zapálí. Vrací se tak první a poslední pohled na Florencii spojený stejným pozdravem. Dále se prostřednictvím Michelangelových vzpomínek připomínají jednotlivé události vlády Lorenza Magnifica, uplynulý rozkvět a nádhera Florencie, její umění a věda. Zároveň je dovršeno Michelangelovo dospívání a umělecké hledání a také se rekapituluje tvorbu jeho soch, v nichž postupně hledal svůj tvůrčí princip: zvládnutí hmoty, které dává tvar. I přes četné odbočky těžiště tohoto úseku fikčního světa spočívá ve Florencii.

Poté následuje oddíl šesti kapitol, jejichž vyprávění se odehrává v Bologni. Tento úsek je výrazně kratší a uzavřenější. V ploše šesti kapitol se odehrává drama šesti postav, jejich osudy se provazují a uzavírají do kruhů a spějí k nevyhnutelné a konečné tragédii. V prvním, florentském oddíle, alespoň v linii Lorenza Magnifica a jeho platónské akademie, převažovala racionalita, snaha o harmonický život, rozvoj a mír Florencie, což bylo zvýrazňováno i její barevností – v obraze Florencie převládaly světlé barvy jako bílá či stříbrná. Naopak v obraze Bologni dominují barvy temné, převažuje hlavně černá a červená, která odráží jak celý temný příběh jednotlivých postav, jejich ničivé vášně, tak i nešťastnou a nenaplněnou Michelangelovu lásku. Tento úsek je vyhrocen do maximálních kontrastů a osudově zakončen – smrt a zkáza je ještě děsivější než dřív a Michelangelo před ní znovu prchá. Tento oddíl kapitol je navíc uzavřen stejným motivem z boloňské brány: „U košů, v nichž jest zažehnut oheň, stojí strážé v černých přilbách, opírají se o dlouhá kopí a hovoří o válce a kořisti. Silná, bronzem kovaná vrata brány jsou sevřena dlouhými těžkými závorami, (...) Kůň rže a neklidně hrabe podkovou, pod níž na kvádrech dlažby v bráně odletí několik jisker. Je to

²³¹ Vycházíme z předmluvy Aloyse Skoumala k druhému vydání *Kamene a bolesti* z roku 1946. In: SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*. Praha: Vyšehrad 1946, s. 11., Viz také ediční poznámka k SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*. Praha 2002. s. 787–788.

²³² SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, Praha: Vyšehrad 1946, s. 11.

vojenský kůň, nebojí se stínů a košů s ohněm. Pak se brána otevřela a mladík tryskem vyjel. A strážé ještě dlouho hleděly z hradeb za tím, kdo se nebál jet v noci do kraje, kde je válka a kde na obzoru plály vsi jak ohnivé houby v temnotách.²³³

Následující kapitoly nejsou již tak výrazně provázané a uzavřené. Jsou však stále delší, důmyslně vystavěné a propojené několika motivy i tématy, takže spíše samy o sobě představují samostatné uzavřené celky. Přestože se Michelangelo znovu vrací do Florencie, kde se odehrává děj tří kapitol, tento prostor není už tak dominantní. Florencie se změnila, nyní tam vládne fanatismus Savonaroly a těžiště děje se začíná přesouvat do Říma. Čtyři závěrečné kapitoly jsou samy o sobě uzavřenými celky, zahrnují úseky několika let. Každá z nich je věnována Michelangelovi a tvorbě jedné jeho sochy (samozřejmě na širokém pozadí vzrušené doby, plné zvratů a násilí).

3.4 Závěr

Z formálního hlediska je možné v románu rozlišit tři polohy styly, které jsme podle jejich dominantních poetických prvků v pojetí Emila Staigera nazvali lyrickým, epickým a dramatickým. Tyto tři styly se prostupují a kombinují, a vytváří dynamický a osobitý sloh. Dále se v kompozici románu uplatňují dva výrazné stylistické postupy. Jedním z nich je snaha o co největší osamostatnění jednotlivých výrazových a stylistických prvků. Ta začíná již na nejnižší úrovni a tvoří ji několik výrazných detailů, které sestavují větší, uzavřené segmenty. Poté postupuje přes jednotlivé scény do kapitol, a nakonec se projevuje i v linii celého románu. Takovýmto způsobem vystavěný text by však hrozil neúměrným rozdrobením až úplným rozpadem, a proto bylo nezbytné ho stmelit jednotícím principem, a tím je opakování. Repetice a refrény motivů prostupují celou strukturou románu, vytváří mezi jednotlivými, často protikladnými, prvky jemnou a důmyslnou síť vztahů, a dotvářejí tak autorův fikční obraz světa.

Jednotlivé scény tvoří horizontální rozměr románu. Mnohostranný obraz je sestaven z množství detailů jako mozaika, čímž získává větší rozmanitost – neboli konkrétní detailní záběry sestaví celkový obraz doby. Zároveň takto rozvržené a vystavěné scény slouží jako pozadí pro zachycení osudů jednotlivých postav, pro jejich vzájemné střetávání, ale také pro hlubší pochopení lidského individua a jeho existence ve světě.

²³³ SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 436.

4. Postavy

4.1 Vnější složka postav – tělo

V této kapitole se blíže zaměříme na to, jak jsou v románu vytvářeny postavy a jakým způsobem žijí v textovém světě, a pokusíme se objasnit, co skrze ně autor zamýšlí sdělit.

Autor jednotlivé postavy vytváří podobným způsobem jako scény – vykresluje je jakoby jen několika tahy a při jejich představení se zaměří na několik výrazných detailů, které jsou založeny na jednom, na dvou rysech a na určitém vyhraněném gestu či postoji, kterými je postava nejen charakterizována, ale přímo osudově určena. Tyto výrazné charakterizační prvky vlastně synekdochicky zastupují celou postavu, stávají se až jakýmsi jejími atributy.²³⁴ Čtenáři je každá postava představována skrze ně, opakovaně se na tyto její detaily upozorňuje a odkazuje, aby na něho co nejvíce zapůsobily, téměř se mu vryly do paměti a plasticky mu vystoupily před očima. Současně tento postup čtenáře upoutává a pomáhá mu jejich obraz udržovat v paměti a případně ho znovu vyvolávat, což mu rovněž napomáhá v orientaci ve fikčním světě.

Stojí však za povšimnutí, že výběr těchto nápadných rysů u jednotlivých postav románu se stereotypně opakuje. Ve druhé kapitole jsme při popisu výstavby jednotlivých scén již zmiňovali autorův důraz na detail rukou, tváře a očí postav. Stejně jako je nutné alespoň naznačit literární prostor, tak se i postava musí nějakým způsobem popsat, aby si ji čtenář mohl představit. Zároveň z psychologického hlediska výběr těchto částí těla vychází z přirozeného vnímání člověka, tedy z toho, co z druhých lidí na první pohled vnímáme a na co se soustředíme, co také pokládáme za určující pro jejich následný popis a opětovné vyvolání jejich obrazu. Rovněž se domníváme, že důraz na tyto části těla není náhodný a autor je využívá pro celkovou hlubší charakteristiku jednotlivých postav i pro ideové vyznění románu.

4.1.1 Ruce

Ruce jsou důležitým a nezastupitelným orgánem lidského těla, zprostředkovávají nám dotyk s naším okolím, kontakt s hmatatelným světem, s jejich pomocí se ho chápeme a také ho přetváříme. Právě důraz na ruce, jako na aktivní nástroj lidské tvorby a tvoření, je v románu silně tematizován. Vypovídá se jím o konkrétní postavě, o jejím postoji k okolnímu světu,

²³⁴ Podobně jako kompozice scén v románu i tento postup modelování postav připomíná jednu z technik barokního obrazu. Zvýrazněné až přepjaté gesto osoby v barokním obraze je umocňováno tak, aby se mohlo stát nositelem více než jejího reálného vzezření, aby živěji zachytilo její hněv, rozhodnost, majestát atd. Zprostředkovává tak vnitřní život zobrazené osoby, možnost její komunikace s jiným, nadsmyslovým světem. In: KALISTA, Z: *Tvář baroka*, s. 44.

způsobu, jakým se ho chápe, a to v doslovném i přeneseném významu. To se nejzřetelněji ukazuje v postavě Michelangela, v jeho zápasu s kamenem o dobývání tvaru, kdy svou tvorbu přímo a neoddělitelně spojuje se svým životem a je jí poznamenán: „Ruce jsou zraněné dlátem i kladivem, drsné, oprýskané, žilnaté. (...) A jeho ruce s nehty zakřivenými, strženými, zkrvavenými a mázdrovitými byly mu odporné jak ruce cizí mrtvoly, nalezené na vyplaveninách nečistot u Arna.“²³⁵

Podobným způsobem jsou zobrazeny i ruce slavného architekta Giuliano da San Gallo, které opět vyjadřují i jeho charakter: „(...) je moudrý a laskavý k cizímu osudu víc než ke svému. Hněte život svýma obrovskými svalnatými rukama, ale nesahá na srdce druhého, to mlčí.“²³⁶

I v rukou Michelangelova otce, starého a poctivého úředníka Lodovica Buonarrotiho, se zračí celý jeho život, jeho tvrdá a přísná povaha, ale také poctivost a upřímnost: „Život ti složil nakonec tvé dobré, žilnaté, zestárlé úřednické ruce v klín, aby smrt ti je složila jako příkrov nad studnicí tvého čistého srdce. Tak jsme žili vedle sebe, bil jsi mne a já prchal před tebou.“²³⁷ Zaměření na detail rukou doprovází smíření a vzájemné pochopení obou postav poté, co vladař Lorenzo pochválil a uznal první Michelangelovu sochu Fauna. Konečně i často zmiňované velké a těžké ruce boloňského velitele Asdrubale Tozziho dokazují, že to je tvrdý, drsný až násilnický muž, ale zároveň člověk přímý a čestný.

S tím kontrastují ruce mužů, kteří jsou pasivní, kteří pouze berou, ale nedávají, nechtějí sami tvořit a zápasit se světem, zachovávají si od něho odstup. To je vyjádřeno právě skrz detail jejich ruky, která je vždy úzká a jakoby umdlená, má nezdravou barvu. To jsme již několikrát zmínili u postav Leonarda da Vinci, patricijů Bandini da Baroncelli a Aldovrandi. Podobně negativně působí i tlusté ruce, které značí člověka požívačného a přízemního, ženoucího se jenom za svým prospěchem. Proto jsou také v románu např. při každé zmínce o florentském kanovníku Maffeiovi nebo o papeži Alexandru VI. zdůrazňovány jejich tlusté či tučné ruce. U mužů také působí nepatřičně, až skoro podezřele, pokud se jejich ruka podobá ženské. Tím spíše u velitele vojska dona Cesara, kondotiéra Oliverroto da Fermo – jeho ruka je ženská a jemná, což nejen u vojáka působí nezvykle, až podezřele, a rovněž to mnohé vypovídá o jeho povaze i způsobu jednání: „Asdrubale Tozzi se nezaradoval, ale ruka mladíkova již vklouzla lichotně pod jeho paži jako ruka ženy.“²³⁸ Tento kontrast obou mužů se právě v bližším pohledu na jejich ruce ještě prohlubuje: „Tozzi cítil, jak ruka Římana je

²³⁵ SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 601, s. 602.

²³⁶ Tamtéž, s. 444.

²³⁷ Tamtéž, s. 180.

²³⁸ Tamtéž, s. 381.

lehce položena na jeho paži, a byl to pocit nezvykle měkký, lichotný, ne kamarádský, ale lísající se, mazlivý.²³⁹

Jak je z těchto ukázek patrné, autor pomocí detailu rukou jednotlivých postav naznačuje jejich jednání i určuje jejich celkový charakter. Z jeho pohledu je kladně hodnoceno, pokud má mužská postava tradiční mužské vlastnosti, opět až archetypálního charakteru – je aktivní, zápasí, tvoří, chce svět přetvářet a vtiskovat mu svou představu. Jedná přímě až tvrdě, ale také upřímně a opravdově.

Jinak je tomu v zobrazení rukou ženy, které naopak dostávají atributy něhy a lásky. Autor v ženských postavách románu formuje výraznou představu ženy – žena je neoddelitelně spojována s krásou (viz dále), a proto také při jejich popisu zdůrazňuje, že mají ruce vždy drobné, jemné a něžné. Také ženské postavy se skrze své ruce vyjadřují; přinášejí útěchu, pohlázení i laskání. Z tohoto hlediska představují spíše pasivní prvek, ale jejich síla je právě v jejich slabosti a zranitelnosti. Toto je zřejmé např. ze scény z kapitoly *V hodinu rybích hvězd*, kdy Michelangelo zvažuje, zda se má vrátit přes odpor své rodiny a především svého strýce ke dvoru Medicejských, a jeho matka se mu snaží porozumět a utěšit ho: „Ne, nikdy se už nevrátí k Medicejským. A sevřev znovu ruce, tiše zasténal. Matčina ruka. Tupě se zahleděv do oharků ohniště, ani nepozoroval, že Mona Lucrezia usedla tiše vedle něho a pohladila ho měkce po vlasech. „Co je ti, synku?“ zašeptala. „Jak jsi se rozhodl?“ Nachýlil se, aby měl hlavu opřenu více o její rameno, neboť to bylo dobré spočinutí, a přitom se jí nemusil dívat do očí, ani ona neviděla jeho. „Nepůjdu nikam, maminko –,“ zní jeho jemný šepot. Mlčela. Její ruka sklouzla z jeho vlasů na dlaň a tam spočinula v drobném záchvěvu.“²⁴⁰

Podobné atributy dostávají ženské ruce i při projevu erotické lásky, je to jen jiná podoba téhož. Toto je dobře patrné např. v ukázce dotyku rukou milenecké dvojice Mony Chiari a malíře Lorenza Costy. Detail jejich rukou na sebe plně soustředí pozornost a vystupuje do popředí. Opět synekdochicky zastupuje postavy a ve zkratce vyjadřuje jejich vztah. Současně prodlévání u této podrobnosti vytváří křehkou lyrickou scénu:

„V hlubokém tichu se nejprve začaly pohybovat jejich ruce. Blížily se váhavě k sobě, oddalovaly a opět přibližovaly, ještě se ani nesetkaly a již jejich pohyb vadl, zmalátnělý velkou láskou, kterou po sobě prahly. Oči byly ztracené, utopené jedny v druhých, ale ruce žily ještě zvlášť, až ona znovu zakreslila lehký vzdušný pohyb návratu a on, svázán touhou tohoto návratu, vyšel jí vstříc. Maličko a již byly u sebe, leč bloudily, nenaleznuvše se. Vlnka nového pohybu a jejich rychlé setkání pojednou bylo jako vzlyk. A když pak se jejich prsty

²³⁹ SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 384.

²⁴⁰ Tamtéž, s. 267.

zaklesly do sebe a dlaně se políbily, ticho se prohloubilo, vydraždějíc toto setkání rukou až k mdlobám.“²⁴¹

4.1.2 Tvář

Další důležitou částí těla, které si autor u postav všímá a které věnuje v románu při jejich představení pozornost, je jejich tvář. Tvář zprostředkovává první kontakt s druhým člověkem, přes ni ho vnímáme a také hodnotíme. Ve tváři se odráží momentální nálada i duševní rozpoložení postav, autor však do ní už zároveň vepisuje celý osud postavy, jako by se v ní zračilo její předurčení.²⁴² Jak je patrné např. z této charakterizační zkratky epizodní postavy papežského kondotiéra ze začátku románu – v jeho tváři (a také rukách) se prozrazuje nejen jeho povaha, ale i celá jeho minulost: „Svalnatý, tuhý, tvář plná jizev. Dlouhý bílý vous se ostře odráží od černého okruží pancíře. Jeho drsné, žilnaté ruce papežského kondotiéra pevně svírají uzdu a meč.“²⁴³

Podobným způsobem jsou zobrazeny i rysy tváře filozofa Marsilia Ficina, které jsou soustředěny do jediného vjemu, který odráží nejen jeho fyziognomii, ale také povahu. Jeho tvář opět synekdochicky zastupuje celou postavu a stane se její průvodním charakterizačním příznakem: „Marsilio Ficino, stojící za nimi, se usmívá (...) Marsilio Ficino stáhl svůj liščí úzký obličej v směšné vrásky.“²⁴⁴ O několik kapitol dále se znovu vrací tento výrazný vjem, ale nyní již zkoncentrovaný: „Liščí tvář Marsilia Ficina se stahuje k úsměvu tolik, až mim, domnívaje se, že to znamená obdiv filozofův nad jeho uměním, předvádí vrávoravou, opilou chůzi faráře Arlotty stále dokonaleji a blekotá směšné verše, že nikdo se již nemůže zdržet smíchu.“²⁴⁵

Takovéto popisové, charakterizační zkratky působí jako ostré a jasné drobnokresby, založené na výrazných, někdy až groteskních rysech. Autor v nich zároveň zdařile zachycuje nejrozumnější charaktery lidí, jejichž pomocí postihuje širokou paletu lidských typů renesanční doby.

Více pozornosti je však věnováno vykreslení ústředních postav románu a jednou z jejich dominantních znaků je právě jejich tvář. To si ukážeme na příkladu dominikánského kazatele Girolamo Savonaroly. Autor velmi zdůrazňuje jeho zjev, jak působí a jaké vzbuzuje pocity. Tyto dojmy jsou ještě podpořeny okolním prostředím, jako by takto výrazná postava

²⁴¹ SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 390.

²⁴² Toto dokládá rozbití Michelangelova nosu, jeho tvář je trvale poznamenaná. Ačkoliv je velmi citlivý a plachý, získal tvář rváče a ostatní ho podle ní také tak posuzují. Což se stane právě v Bologni.

²⁴³ Tamtéž, s. 10–11.

²⁴⁴ Tamtéž, s. 50.

²⁴⁵ Tamtéž, s. 124–125.

kolem sebe celou scénu přímo vytvářela. V tomto případě to je jednak hrozná bouře a jednak působivý prostor kláštera. Savonarolova tvář se vždy na okamžik sugestivně zjeví v oslnivém záblesku z naprosté tmy a vzápětí zase do tmy zmizí. Takto ozářená tvář působí skutečně efektně, až impozantně a přímo plasticky vystupuje před čtenářovými očima.

„V dlouhé křížové chodbě je temno. Hoří pouze několik smolnic, narychlo rozsvícených. Více světla je od blesků. A každém jejich zašvihnutí musí Michelangelo, ať se tomu jakkoliv brání, pohlédnout k postavě, která jediná neklečí, opřena o dveře cely. Má ruce sepjaty jako ostatní, modlí se jako ostatní, ale ne nahlas, šeptem. Vypostěná, prohublá tvář ostrých rysů vystupuje ze tmy ve světle blesků. Michelangelo vždy sklopí oči a modlí se tím vroucněji. Ale nedá mu to. Tvář znovu přitáhne jeho pohled, již se opět zablesklo a znovu ji viděl. Sám cítí žhnoucí pohled očí na sobě. Sesouvá se pod ním níž a níž k zemi, zvon duní a duní. Domodlili se a chtěli opět začít, tentokrát litanie ke všem svatým, když postava se odsunula od dveří a ostrý skřehotavý hlas se prolomil do bouře a dusna chodby.“²⁴⁶

Jak je z této ukázky patrné, autor opět velmi účinně využívá postupu kompozice barokního obrazu, kdy bledá tvář výrazných rysů je kontrastně zasazena do tmavého, neproniknutelného pozadí. I neviděna je stále přítomna, tma ji dodává tajemnost a zvláštní skrytou sílu. Toto je navíc vystupňováno opakováním, připomínající pomalé filmové záběry, které tento efekt ještě výrazně umocní. Autor velmi rafinovaně odkrývá identitu této tajemné postavy, stupňuje napětí, a tím i nepříjemný dojem a až hrůzu z ní. Nejdřív se objevuje tvář, oči, pak celá postava, nakonec se přidá i jeho charakteristický, nepříjemně ostrý hlas. Přestože je Savonarola kněz, působí spíš démonicky.

4.1.3 Oči

Třetím důležitým prvkem postav, na který se autor soustředí, jsou jejich oči – především jejich výraz, jejich pohled a co se v nich zračí. Tento smyslový orgán slouží jako nezastupitelný zdroj komunikace dovnitř i navenek, neboť propojuje vnější, hmatatelný svět se světem vnitřním, nehmotným a neuchopitelným. Oči mohou představovat průhled do nitra člověka, protože se v nich odráží jeho duševní rozpoložení i citové hnutí. Protože autor má svůj styl vyprávění založený na co nejpůsobivější evokaci smyslových vjemů, právě oči se pro zachycení mimosmyslových, nehmotných entit zdají být vhodným prostředkem. Skrze ně mezi sebou jednotlivé postavy komunikují a jejich zobrazením se vytváří užší kontakt i mezi nimi a čtenářem. Toto dobře ilustruje např. úryvek z opulentní hostiny, kterou pořádá jeden

²⁴⁶ SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 204.

římský kardinál:²⁴⁷ „Kolem nich šumí a žhne nádhera, lichotné věty mužů, jiskřivé bílé ruce a krví vonící rty žen, letmo slibované polibky, laskání na dálku, horký vzduch je přesycen těmito dráždivými míhajícími se pohledy, touhami, vzdušnými sliby.“²⁴⁸

V románu se však spíše vyskytují situace vyvolávající silné negativní citové napětí, až afektivní stavy. Ty se projevují v davových scénách, kdy pomocí očí probíhá komunikace masy lidí s jediným člověkem, který je vlastně ovládá: „Kdykoliv se zamlčí (Savonarola), je ticho hluboké jako propast. Sta, sta, tisíce očí jsou vytřeštěně upřeny na jeho úzké rty. Znovu vyhublá, kostnatá ruka, ruka obnažené suché žluti se rozletí širokým pohybem a za ní výkřik.“²⁴⁹ Podobnou situaci ukazuje další úryvek, kdy detail očí dokládá zfanatizovanost davu tančícího kolem obrovské hranice, sestavené ze světských marností:

„A kruh se rozvíjel v tanci stále rychlejší. Kdesi křičely děti, plačící. Zástupů se zmocňovala horečka, hromadné třeštění, oči byly divoce roznícené, ústa zkřivena, tváře žhnuly. Plameny hranice vybuchovaly se stále silnějším hukotem.“²⁵⁰

Většinou se však autor soustředí na příběhy jednotlivců, kdy se v jejich očích odráží prudké duševní napětí, které vyjadřuje celý jejich duševní stav, např. „Ale jeho oči hoří podivnými ohýnkami jako oči zoufalců.“²⁵¹ V dalších zobrazených situacích je pomocí expresivního detailu očí duševní trýzeň ještě vystupňována: „A jeho těkající oči pokryl náhlý děs.“²⁵² Nebo ještě vyhoceněji: „Šel s očima spálenýma strachem.“²⁵³

Především v oddílu *Bologne*, který představuje uzavřené tragické drama šesti postav, je právě na výraz očí kladen velký důraz. Konfrontací pohledů vrcholí mučivý duševní zápas dvou mužů, velitele Asdrubale Tozzi a Michelangela. Jejich oči do sebe koncentrují jejich pocity, vše, co prožili, co si v sobě třeba již po léta nesli:

„Muž, jehož cesta od Sicilského království až po Alpy byla cesta válek, často se díval do očí lidí v jejich nejtěžších chvílích. Ostrým zkoumavým pohledem se zaryl do očí Michelangelových. Znal takové oči, byly to oči strnulé, které již neviděly svět a nic kolem sebe, oči člověka, který viděl jen tmu, jemuž vše už bylo lhostejné, oči vidoucí a přece skelné tak jako oči slepcovy, a náhle pochopil, že pouze oni dva si rozumějí, že Michelangelo zvažil jeho bolest a neuznal. Poznal, že tento mladík se svou lží by šel až na popraviště a nic by ho nezviklalo. Viděl oči, které zčernaly jako láva, znovu zaryl do nich svůj dravčí pohled, ale oči

²⁴⁷ Třináctá kapitola *Madona na schodech*.

²⁴⁸ SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 198.

²⁴⁹ Tamtéž, s. 143.

²⁵⁰ Tamtéž, s. 455.

²⁵¹ Tamtéž, s. 29.

²⁵² Tamtéž, s. 369.

²⁵³ Tamtéž, s. 335.

mladíkovi nepovolily, vydržely a samy spalovaly. Tozzi váhal. Pak šel a rozevřel dveře. Znovu váhal. Jeho krutý zápas trval krátce, ale byl tvrdý. Ještě zaváhal. Pak řekl: „Jdi! Lháři! Nyní jdi! Ale nebudu tě šetřit, prozradíš-li!“ Michelangelo si zastřel tvář rukávem. Vyšel. A zůstal stát před domem, opřen o zeď. Oči byly nyní zkrvavělé, pálily. Nemohl ještě vykročit, jen stál a díval se a neviděl nic než mlhu a stín.“²⁵⁴

Jak jsme se snažili tímto krátkým rozbořem ukázat, i postavy v románu autor konstruuje podle jednotného stylistického postupu: zvýrazněním několika prvků a současně záměrným upozaděním prvků ostatních. Ruce představují aktivní nástroj tvorby, tvář naopak pasivní část, podle které jsou hrdinové vnímáni a posuzováni druhými, a oči zpřístupňují jejich vnitřní svět, jejich nitro. Právě tyto tři zdůrazněné části těla spolu tvoří tři styčné body, podle kterých jsou postavy nejen představovány a rozlišovány, ale skrze ně také promlouvá celá jejich osobnost. Autor však tento trochu schematický postup dokázal vynalézavě zakomponovat do funkčního celku a vytvořit životné charaktery.

4.1.4 Charakterizace postav

K vnějšímu popisu postav se přidává sada jejich dalších vnitřních charakteristik, zdůrazňují se jejich vlastnosti, jejich zájem, to, čím se zabývají, nebo čím se proslavili atd. Opakováním se tyto detaily ještě zvýrazní a vystoupí do popředí, stanou se až jakýmsi motivem, který postavu stále provází. Jako by Schulz jimi dokládal Vančurovu definici postav jako „motivů v pohybu“²⁵⁵ Podobně jako Vančura Schulz tímto postupem navazuje na starší podoby epiky, kupříkladu epos a pohádku.

V zásadě se v románu vyskytují dva takovéto typy charakterizačních motivů postav. První z nich se opakuje doslovně, takže by se dal nazvat až jistým epitetem konstans či refrémem postavy, který ji neustále doprovází. Vyskytuje se například u postavy florentského benediktinského převora P. Epipoda Epimacha.²⁵⁶ Autor klade velký důraz na převorův osvětlený rozum a zaujetí vědou, což koncentruje v přívlastku „muž vědy“, který ještě rozvádí sdělením o jeho pohrdání církevní inkvizicí, bránící vědeckému bádání: „Svatá inkvizice sice tomu přísně brání, ale převor, muž vědy, je přesvědčen, že jednou svatá inkvizice bude musit uznat mnoho svých omylů, a neznesvěť se kadaver, když ho použije k svému studiu umělec. Převor od S. Spirito P. Epipodus Epimachus, muž vědy, se usmívá při myšlence na den, kdy

²⁵⁴ SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 426.

²⁵⁵ přednáška Osobnost, tvůrčí schopnosti a vůle, In: VANČURA, Vladislav.: *Řád nové tvorby*. Eds. M. Blahynka a Š. Vlašín. Praha, Svoboda 1972, s. 192.

²⁵⁶ V šestnácté kapitole *V hodině rybích hvězd* a sedmnácté kapitole *Sněhový obr*. SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*.

bude dáno už jednou svatě inkvizicí na srozuměnou, aby mlčela v otázkách vědy a umění.²⁵⁷ Jak je z této ukázky zřejmé, základní sada charakterizačních výrazů je dána a jednotlivá slova se jen podle potřeby přeskupují či vypouští, stále je však tímto způsobem z postavy udržován prvotní dojem. Zároveň se v takto pojaté postavě koncentruje a zdůrazňuje jistý dobový typ člověka – z renesance a humanismu vyrůstá sebevědomí individuálního jedince, a tím také požadavek na svobodné využití vlastního rozumu, nezávisle na církevní autoritě. Současně se domníváme, že výraznost repetice tohoto přívlastku ještě posiluje zvukomalebnost převorova jména.²⁵⁸

Většinou se však v románu vyskytují charakterizační přívlastky, které se synonymicky obměňují a variují. Těchto případů je v románu velmi mnoho, proto uveďme alespoň dva. Kupříkladu postava francouzského krále Karla VIII., který se svým vojskem ničivě vpadne do Itálie, je provázena přívlastky jako král *s ústy stále otevřenými*, nebo *se slintajícími ústy*, či je dokonce zmiňován jako *slintající epileptik*. Těmito vyhocenými expresivními výrazy o to drsněji? vystoupí hrůza ze zkázy a rozvratu Itálie, protože ji způsobí takto postižený člověk, směšná karikatura pravého rytíře a vojevůdce, za kterého se snaží vydávat.²⁵⁹

„Král Karel kráčí mezi vévodou z Montpensier a maršálem de Gie. Kdykoliv pod blesky puknou stěny skal, král bledý a zděšený obrací se ke svým druhům, jejichž tváře jsou tuhé a pevné. (...) Dlouhý klikatý blesk roztál oblohu právě nad jeho hlavou a sjel do hlubin srázu, z něhož odmetl několik balvanů. Slintající ústa epileptikova z rodu Valois, stále otevřená, sevřela se zděšením a hrůzou.“²⁶⁰

Tento jeho motiv se po několika odstavcích opakuje, ale ve zkrácené obměně: „I otáčely se před králem, nadšeně hledícím a s ústy otevřenými, ohnivé koule planet, vznášeli se, odlétali a přilétali zpívající géniové, hovořily sochy, plály ohňostroje, tryskaly barevné prameny vod, a čaloun, roztažen po celé šíři paláce, pojednou oživil, postavy na něm vyšité

²⁵⁷ SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 261.

²⁵⁸ Jako vysloveně jazyková manýra či jazyková hra působí opakování charakterizačních přívlastků marginální figury vojenského kondotiéra, který se objevuje v Bologni. Jeho přívlastky se s mimořádnou frekvencí vyskytují v rámci pouhých dvou odstavců. Nejdříve se uvede celá charakteristika a vysvětlí se neobvyklá přezdívka kondotiéra. Poté se už jenom opakuje kondenzované sdělení jednotlivých částí, které již není třeba dál rozvíjet: „A sloužil pod kondotiérem Corrado Benim, zvaným též pro svou náramnou tloušťku Lardo, což znamená špek, a vzpomínal na to s velkou toužebností, neboť Špek byl výborný kondotiérem, rozuměl svým vojákům, spal a jedl s nimi, třikrát je prodal nepříteli a třikrát zase hned koupil zpátky, ale než byla vyřízena koupě, brali žold a lup na obou stranách, takový byl kondotiér Lardo, zvaný Špek, miloval své vojáky, až padl v bitvě. (...), zahynul před tvářmi svých milovaných vojáků slavný kondotiér Corrado Beni, zvaný též Lardo, což znamená špek. (...), dál sloužil pod kondotiérem Antonio Cialdera, tím, který prořal hrdlo statečnému Corrado Beni, zvanému Lardo, čili Špek.“ In: SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 347–348.

²⁵⁹ Tato charakteristika krále Karla VIII. je samozřejmě autorovou uměleckou licencí.

²⁶⁰ SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 301.

byly živými lidmi, a marně prchala nahá Galathea, klesla přec do náruče rytířského krále, který slintal.²⁶¹

Jak je patrné z těchto ukázek, přívlastek či sada přívlastků postavy vždy nenápadně variuje. Nejdříve je charakteristika rozvedena v celé šíři, a postupně se zkracuje, či spíše kondenzuje, až z ní vykrystaluje koncentrované vyjádření, jistý motiv postavy, který funguje jako její znak.

Podobným způsobem je vystavěno líčení papežovy dcery Lucrezie Borgia: „Po její pravici byla jedenáctiletá dcerka kardinálova Lucrezia Borgia, zářící nádherou těžkých zlatých vlasů, (...), obestřena těžkým účesem vlasů jak zlatým oblakem.“²⁶²

V tomto úryvku je papežova dcera zmíněna poprvé, a přestože jí je v románu věnován velmi malý prostor, spíše se v něm jen několikrát mihne, je opakovaně zdůrazňován právě její charakteristický detail – zlaté vlasy, podle kterého je rozpoznatelná a který ji neoddělitelně provází. Poprvé se tento její průvodní rys zmiňuje v rámci jediného odstavce dokonce dvakrát. Po sto dvaceti stranách se při opětovné zmínce o Lucrezii znovu objeví, avšak v synonymické obměně: „Papež provdal svou dceru, sličnou Lucrezii, jejíž bohaté zlaté vlasy jsou nazývány slunečními třásněmi, právě čtrnáctiletou, za Giovanna Sforzu, pána z Pesara.“²⁶³ Následně ho stačí už jenom připomenout (čtenáři si přece pamatují, že má krásné zlaté vlasy): „Před tímto dvorem hájí svoji víru obžalovaná křesťanka, svatá mučednice a panna Kateřina, zde v podobě papežovy dcery Lucrezie, s vlasem hedvábně zlatým (...).“²⁶⁴

Jak je z těchto ukázek patrné, takovýto zvýrazňující detail i u takto epizodní postavy zdůrazňuje její výjimečnost a krásu, zároveň tímto postupem autor dociluje větší koherence textu a zvyšuje jeho poetičnost.

Na závěr shrnujeme, že všechny epizodní postavy, kterých je v románu skutečně mnoho, mají svůj průvodní motiv, který sestává z jejich vzhledu, jejich povahové charakteristiky, jejich jednání, úseků jejich života, potažmo celého jejich osudu. Např. zbabělý a prospěchářský florentský politik Lorenzo Popolani je podle svého stylu chůze i proradného a úskočného jednání označován jako pavouk a štír; krásná tanečnice Aminta jako nymfa Arethusa, což byla její nejslavnější taneční role na dvoře Lorenza Magnifica; průvodním znakem kardinála Raffaela Riaria je jeho smrtelná bledost, kterou byl poznamenán při krvavé mši Pazziů, atd. Tyto motivy postavy stále doprovázejí a opakují se podobně jako refrény, čímž čtenáři napomáhají orientovat se v mnohohrstevnatém fikčním světě románu.

²⁶¹ SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 304.

²⁶² Tamtéž s. 196.

²⁶³ Tamtéž, s. 310.

²⁶⁴ Tamtéž, s. 321.

4.2 Vnitřní složka postav – duše

Jak již upozornil P. Blažíček ve své studii, všechny postavy románu *Kámen a bolest* jsou zobrazeny jakoby z jednoho úhlu pohledu, v jedinečném, většinou velmi citově vypjatém momentu, který se odráží v jejich určitém výrazném rysu, gestu až šklebu.²⁶⁵ Autor nezachycuje jejich charakterový vývoj, dokonce se postavy v průběhu děje ani nijak nerozvíjejí či neproměňují. Nesou v sobě už celý svůj životní příběh a jsou přímo vrženy na scénu, v které jejich osud vytryskne, až „vyhřezne“ napovrch. Tato jakási zkoncentrovaná charakterová vyhrocenost, navíc opět umocněná opakováním a gradací, jim jednak dodává značnou emocionální hloubku a úděl neodvratné fatality a jednak se jejich příběh stane pro čtenáře naléhavějším i působivějším. Tento vyprávěcí postup velmi připomíná hrdiny próz Jaroslava Durycha.

Rovněž E. Staiger v dramatickém stylu dokládá určitou schematizaci postav, která je do jisté míry přímo nutná, protože „vše musí být v přísné hierarchii soustředěno k dramatickému sváru a nefunkční momenty ruší. I tam, kde je dramatická postava rozeklána vnitřním protikladem, jde o schematizující protiklad dvou principů, mezi nimiž dochází k volbě.“²⁶⁶ Právě podobným způsobem vytváří autor své postavy ve fikčním světě *Kamene a bolesti*: představují výrazné a vyhraněné typy, které však nejsou šablonovité ani jednoznačné. V průběhu děje se totiž objevuje několik poloh jejich charakteru, stejným způsobem vyhrocených. Postavy jsou zobrazeny v situacích, které je ukáží z jiné, často přímo protikladné stránky. Opět však zůstává nedořečeno, jak k tomuto zvratu vlastně dospěly. Spíše se jeví tak, že všechny tyto protiklady již mají v sobě skrytě obsaženy, jen v určitém momentu vystoupí na povrch z temného podloží, jako by na ně najednou dopadlo světlo. Autor však tuto nenadálou změnu vyjevuje pomocí hlubokých prŮniků do nitra postav, jejich duševního i duchovního světa, které precizně propracovává téměř jako hlubinnou psychologickou sondu – postavy jsou proto přesně a přesvědčivě vykresleny.²⁶⁷

Takovou nečekanou proměnou prochází například epizodní postava arcibiskupa Salviani z počátku románu. Nejdrůbe je představen jako cynický intrikán, který se nezastaví v honbě za svou mocí a prospěchem před ničím a na papežův příkaz organizuje ve Florencii krvavý převrat rodu Pazzi proti Medicejským. Když se však jejich plány zhatí, najednou se

²⁶⁵ BLAŽÍČEK, P.: ... a bolest. In: *Kritiky a interpretace*, Praha 2008, s. 217.

²⁶⁶ STAIGER, E.: *Základní pojmy poetiky*. Praha 1969, s. 31.

²⁶⁷ Schulz zde zabýval různými duševními poruchami, respektive psychiatrie u profesora Antonína Heverocha, který se mimo jiné zabýval různými duševními poruchami, psychopatogenními stavy, zkoumal vliv snů a halucinací na psychiku člověka atd. Schulz se dokonce pro své vynikající studijní výsledky stal jeho asistentem, ale kvůli tíživé finanční situaci nakonec studia nedokončil.

projeví jako statečný muž, který si i v zoufalé a bezvýchodné situaci zachová svou hrdost a statečně svádí předem prohranou bitvu. Podobným překvapivým způsobem se proměňuje také tanečnice Aminta, která se nejdříve jeví jako pouhá kurtizána, využívající svou tělesnou krásu, kterou dokonce zneužije k vraždě svého milence. Pak ale pomáhá Michelangelovi, dokonce ve Florencii připravuje proti Savonarolovým přívržencům politický převrat, který nakonec na popravišti zaplatí životem. Konečně i ústřední postava Michelangela, která je představována veskrze pozitivně, se kupodivu ukáže z jiné a nečekané stránky. Vždy plachý a přecitlivělý Michelangelo se najednou bezdůvodně začne vysmívat méně nadanému sochaři Torrigianimu, posléze naváže také milostný vztah s Amintou, přestože ví, že ji bezmezně miluje jeho nejlepší přítel, kterému navíc slíbil, že ji ochrání.

Tímto způsobem konstruovaná postava se v rámci románu objevuje v menších celcích, které zpravidla tvoří tři kapitoly, navzájem propojené a důmyslně vystavěné. V první kapitole působí její charakterizace podobně jako předehra, postava je třeba jen zmíněna, pozorována z povzdálí, či se scénou jen mihne, a tím je čtenářům jakoby představena. V následující kapitole však vystoupí do popředí, její motiv se plně rozvine jako hlavní téma, autor se noří do jejího nitra, a stane se tak dominantní figurou kapitoly. Ve třetí kapitole je její osud dovršen a zpravidla i uzavřen. Takto rozvedená trojí charakterizace postav však nemusí jít nutně bezprostředně za sebou, a rovněž se nemusí uplatnit v rámci tří kapitol. Přesto se objevuje jistá pravidelnost, která prochází celým románem, a to předehra (jako možnost), pak rozehrání (realizace) a závěr (uzavření a současně vytvoření dalších vztahů a souvislostí – např. na ni jiná postava vzpomíná).²⁶⁸ Zároveň se však její motiv vrací v repeticích a refrénech a prostupuje prostorem celého fikčního světa – pokud bychom použili přirovnání z hudby, tedy jako ozvěna.

Je nutné zmínit, že ač před sebou máme rozsáhlý román, jsou v něm dosti omezené dialogy, spíše v něm nalezneme dlouhé monology, a především rozsáhlé vnitřní monology. Současně je však pro jednotlivé aktéry mysl druhých postav neproniknutelně uzavřena, příběhy jednotlivých postav drží svou vlastní linii, jejich životy a osudy jsou mimoběžné. I přes vzájemnou snahu nedochází k porozumění, bolestně až fatálně se mýjejí. Autor tak působivě zachytil tragiku lidského údělu, daň za individualitu, spočívající ve vzájemném trýznivém neporozumění, odcizení a osamělosti, typických pro novověkého člověka, které má

²⁶⁸ Tento postup se uplatňuje zvláště u postav, kterým je v románu věnováno více prostoru. Epizodní postavy zpravidla postrádají ústřední rozvedení, nicméně v takto komponovaném románu je obtížné stanovit, která z postav je pouze epizodní a která hlavní. Dokonce i Michelangelo se v některých úsecích ztrácí či je zmíněn velmi okrajově.

své kořeny právě v renesanci. Když už spolu postavy hovoří, tak si stejně většinou neporozumí. Tím máme na mysli, že pomocí dialogu (dia-logos) – společného hledání smyslu –, smysl nenaleznou. Nedojdou k němu vzájemným zpřesňováním a uznáváním, nebo alespoň respektováním názoru druhého, který by měl vést k zvážení či proměně vlastního stanoviska. Jednotliví aktéři spíše představují a deklamují svoje názory, druhého naléhavě přesvědčují, argumentují a vysvětlují. Jejich komunikační partner buď mlčí, nebo jim jen přihrává tak, aby posunul děj a upřesnil hledisko mluvčího.

Z toho také pramení dramatická konfrontace mezi postavami, které jsou záměrně budovány jako kontrastní. Každá postava má svůj protiklad, s kterým se buď přímo střetává, nebo se alespoň nepřímo porovnává. Vznikají tak dvojice výrazných protikladných osobností, páry se však v průběhu děje různě mění a přeskupují. Kupříkladu dominikánský kazatel Savonarola, který zastává středověký asketický ideál křesťanství, je konfrontován s medicejským filozofem Polizianem, vyznávajícím platonismus. Tyto dva naprosto protikladné a nesmiřitelné principy se přímo sváří v mysli mladého Michelangela. Zároveň však bojovný až nelítostný Savonarola představuje protiklad k pokornému a laskavému františkánskému mnichovi fra Timoteovi. Oba dva jsou posléze srovnáváni s humanisticky vzdělaným a vědeckému bádání otevřeným benediktinským převorem Epipodem Epimachem. V závěru románu je dobový úpadek církve zkoncentrován do nerovného zápasu mezi zvráceným papežem Alexandrem VI. a právě Girolamem Savonarolou.

Podobně kontrastních párů je v románu opravdu mnoho a vzájemně tvoří důmyslnou a propracovanou galerii postav. Většina postav je historicky doložitelná, ale jejich duševní svět, jejich niterné zápasy jsou autorova fikce. Autor v nich otvírá sugestivní zápas člověka o poznání vlastní existence a naplňování jejího smyslu, o postavení člověka ve světě. Současně se skrze jejich osudy líčí doba prudkých změn pozdně renesanční Itálie, se všemi jejími zmatky, protiklady a rozpory.²⁶⁹

Zároveň tuto subjektivní perspektivu postav využívá autor v románu jako stěžejní postup vyprávění. Většina událostí je prezentována skrz jejich optiku, jejich úvahy a vzpomínky, kdy se události zrcadlí v jejich paměti, čímž se děj zároveň opakuje a přibližuje. Čtenáři se tak otevírá možnost skrze hledisko postav vnímat jednotlivé významné události, díky nimž se nabízí více úhlů pohledu a vyzdvihuje se jejich nejednoznačnost i rozporuplnost. Autor klade velký důraz na individuum, na jeho jedinečnost, kterou však nehodnotí, spíše představuje v celé její rozporuplnosti. Sice si udržuje distanci v epickém stylu vyprávění, kdy

²⁶⁹ Více viz KŘELINA, František: *Velké románové dílo Karla Schulze*. In: Řád č. 9, roč. 1943, s. 21.

pouze nezúčastněně zaznamenává probíhající události, ale v dramaticky pojatých pasážích používá vnitřní perspektivu. Emotivně vykresluje charakter postav, jejich jednání a osud, přímo vstupuje do jejich mysli a odkrývá jejich nitro. Využívá k tomu především vnitřní monology, které aktualizuje přechodem z minulosti do přítomnosti, dále nenápadně a plynule přechází z er do ich formy, čímž postavám dodává naléhavost až osudovost. Působí tak dojmem, jako by sám prožíval jejich niterné, existenciální zápasy, a zároveň tímto postupem emotivně zasahuje čtenáře.

4.3 Typologie postav

V poslední části této kapitoly se blíže podíváme na možnou typologii postav. Nebudeme se však zabývat jednotlivými postavami, spíše se zaměříme na jejich obecnější typologii. Rozlišíme určité skupiny, které vymežíme podle jejich styčných prvků a společného souboru vlastností, a pokusíme se analyzovat, jakým způsobem se v románu projevují a jakou plní funkci v jeho výstavbě.

4.3.1 Ženský princip v románu

V ženských postavách románu se objevuje charakteristika ženy ve dvou variantách, a to jako ženy-matky a ženy-milenky. Jejich společným stěžejním atributem je krása. Autor u všech žen bez výjimky neopomene zmínit, že jsou krásné (i u epizodní postavy šeredné baby Laverny, která byla upálená jako čarodějnice, je ukázána její proměna z krásné mladé dívky, její dojemný příběh). Krása se stává trvalou vlastností ženských postav a vlastně znakem, protože potvrzuje jejich tělesnou identitu, skrze niž jsou vnímány i hodnoceny. Současně se však autor nesoustředí pouze na jejich fyzickou krásu, ale jeho pojetí krásy zahrnuje více podob: krásu vidí v ošklivosti, krása se stává nehmotnou a stupňuje se až do mystické krásy, která nabývá věčných a absolutních hodnot mimo tento svět.²⁷⁰ Stává se jednou z důležitých hybných sil v proměnách postav.

V případě prvního typu ženy jako matky se s její krásou pojí takové pozitivní hodnoty jako bezpečí, něha a láska. To je patrné především v případě Michelangelova vztahu k matce,

²⁷⁰ Schulz takto pojatou krásou přímo navazuje na J. Durycha – viz titulní postava *Sedmikrásky*, nebo Andělka v *Bloudění*.

Motiv krásy, její proměny a hledání je u Karla Schulze kontinuální téma a provází celé jeho dílo. Na tento fenomén v tvorbě Karla Schulze již upozornil Vladimír Just ve své studii *Proměny a konstanty Karla Schulze aneb Cesta krásy*, zařazenou jako předmluva k vydání souboru Schulzových próz *Blázen před zrcadlem a jiné prózy*. Praha: 1969. Jistou typologii proměny tohoto motivu vytyčil Tomáš Vučka ve své diplomové práci. Zahrnuje jak čistě smyslové vjemy a kvality, tak také hodnoty duchovní a metafyzické, právě jako se krása stává pojmem paralelním k dobru či součástí Schulzova pojetí eschatologie a návratu k Bohu. In: VUČKA, T.: *Karel Schulz mezi barokem a avantgardou*. FF UK Praha, 2010, s. 15.

který tím vyjadřuje svou silnou emocionalitu. Matka mu přímo zhmotňuje touhu po něze a citu. Přitom mu jeho biologická matka zemřela, když byl malý chlapec, a od té doby se k ní vztahuje jako k vidině nejvyššího dobra a citu, povyšuje ji do ideální roviny (přímo se zdůrazňuje, že je v nebi) a její idealizovaný obraz v románu velmi připomíná Pannu Marii. Pozitivní postavu ženy mu ale představuje i jeho nevlastní matka Lucrezia, která tvoří konkrétní a fyzický pendant k nehmotné a vysněné matce. Opět jsou u ní silně akcentovány takové vlastnosti jako dobrotivost, laskavost a soucit, představuje harmonizující prvek jeho domova. Znamená také protiklad k tvrdé výchově Michelangelova otce, a především se snaží bránit Michelangela před jeho násilnickým strýcem, který ho neustále ponižuje a tyranizuje. Drží se spíše v pozadí, příliš nemluví, má však dar jiné komunikace, a to intuitivního vhledu a vcítění se do druhého člověka. Proto jako jediná cítí Michelangelovu bytostnou touhu stát se umělcem a v rámci svých možností se mu snaží porozumět, podpořit ho i mu přinášet útěchu.

Podobně harmonizační princip představuje i epizodní postava Maddaleny Medicejské, dcery Lorenza Magnifica. Lorenzo ji provdá za papežova syna, zhýralého a zbabělého floutka, protože jejím sňatkem chce zajistit mír v Itálii. Její svatba je chápán jako oběť, téměř jako usmíření temných a divokých sil. Proto také Maddalena dostává přízvisko „zachranitelka“, a personifikuje celou Florencii, její výjimečnost a rozkvět pod vládou Lorenza Medicejského. Zároveň však obsahuje tesknou a nevyhnutelnou předzvěst nenávratného a nezadržitelného zmaření a zániku (sám Lorenzo tohoto svého činu později velmi lituje).

„Tichá a pokorná odjíždí navždy z tohoto míru do Říma mokvajícího krví, do města vražd, neřesti a zločinů, do náruče vyžilého manžela, vracejícího se právě od falešné hry nebo z nevěstinců, budoucího vladaře nad impériem – – – Odešla. Žena. V těchto podivných vražednických dobách žena – – – Zachranitelka? Jediná zachranitelka? Proč se Maddalena Medicejská usmívala tak pokorně (...) Jediná žena odešla, a jako by s ní odešla celá duše Florencie.“²⁷¹

Jak je z těchto úryvků patrné, krása takto pojatých žen se přímo spojuje s jejich vlastnostmi, s jejich zjemňující, uklidňující a harmonizační funkcí.

U druhého typu žen, žen jako milenek, však krása neznamená jen pozitivní hodnotu. Krása také poznamenává, protože hrozí, že se stane pouhou formou, která zakrývá podstatu člověka, jeho celou osobnost a osobitost, krása se stává břemenem, které přímo určuje osud jejich nositelek. Tento autorův dominantní motiv se objevuje už v jeho raných pracích

²⁷¹ SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 116.

z dvacátých let, zvláště pak v obou povídkových souborech z počátku let čtyřicátých.²⁷² V románu je pak tento motiv krásy přímo artikulován v příběhu Agostina da Ulivello, který vypráví fra Timoteo pro poučení mladému Michelangelovi.

„V městě Sieně totiž žila dívka tak krásná, že jí nebylo podobné po celém světě. Ale marný svět není pro takovou krásu, jakou uvidíme, až se jednou obnoví ráj, a lidé, poddáni hříchu, nechápali tuto krásu v její vznešenosti, po svém ji chápali a chtěli se jí zmocnit, vyloupit ji, vydrancovat, užívat v hříchu, marnostech a chtíči.“²⁷³ Kvůli její kráse napáchali muži mnoho zla, přinesla jen zkázu a smrt, a proto tato dívka musela stále nosit černou roušku, která zakrývala její obličej, až zestárla a zošklivěla. Ale v tomto momentě se najednou objevuje jiná, vnitřní krása, která se utrpením proměňuje, a získává tak nový a hlubší rozměr. Není pouze tělesnou krásou na povrchu, ale prostupuje celou bytost, která tím získává novou kvalitu a zduchovňuje se.

„Pouze navenek byla přikryta ošklivostí jako prve tím černým závojem. Ale krása propálená dovnitř, hořela nyní milostněji, než když byla zjevna všem. Teprve nyní to byla krása čistá, probolená a tajemná krása, krása, která nenese vraždy, zkázu a smrt. Nic nebylo na té dívce ošklivého, pouze se opět přikryla závojem, ale to už nebyla látka. (...) Pod černým hadrem opovržení trpěla a kdo se jí na to ptal? Kdyby odhalil tuto novou roušku, zachvěli by se všichni jak před zázrakem, vidouce nejvyšší krásu ozdobenou bolestí a obětmi jak svrchovanou svatozáří a podávající nyní své bohatství nadarmo. (...) Ale krása, víš, ta čistá, vladařská, tajemná – –, ta je vždy jako duše nad tímto snem. Neviděl život té dívky, a neviděl pak ani své dílo. To neviděl. Protože neviděl její bolest.“²⁷⁴

Tento příběh či spíš podobenství poznamená nejen Michelangelův přístup k vlastní tvorbě, ale také jeho vztah k ženám. Díky němu dokáže ženy vnímat jako plnohodnotné bytosti, vidět je v celistvosti – v celé jejich kráse. Zkušenost s touto formou krásy pak sám prožije v Bologni.

Zde se setká s Monou Chiarou, výjimečně krásnou a vášnivou ženou, ale zároveň ženou působící takřka jako vzdušný přelud – Michelangelo ji vnímá spíše jako obraz z fresek chrámu. Stane se Michelangelovou nevyřčenou a nenaplněnou láskou, protože je bezvýchodně konfrontován s jejím tragickým osudem. Mona Chiara je nucena žít v nešťastném manželství s drsným a násilnickým velitelem vojska Asdrubalem Tozzim, který vidí pouze její fyzickou krásu, chápe ji jako krásnou a bezduchou loutku. Útěchu proto hledá

²⁷² Tady znovu odkazujeme na diplomovou práci Tomáše Vučky, který se proměnou této motivické konstanty zabýval.

²⁷³ SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 249.

²⁷⁴ Tamtéž, s. 253–254.

v náručí milence, ale ani u něho nenajde porozumění. Ten po ní naopak požaduje, aby svou krásu použila jako zákeřnou zbraň k odstranění Michelangela, kterého se chce v Bologni jako konkurenčního umělce zbavit. Její krása se tak stává ambivalentní, obsahuje v sobě i nebezpečí a zkázu. Nepochopení takové krásy a její zneužití přináší trápení nejen její nositelce, ale může se stát i nástrojem trýzně mužů a může jim přinést i smrt.

Naopak tanečnice Aminta svou tělesnou krásu sama využívá, až zneužívá a se svými milenci manipuluje. Michelangelo s ní však naváže vztah až v momentě, kdy svou krásu ztratí, kdy zestárla a zošklivěla. I u ní Michelangelo vidí pod tento povrch, pod tuto masku ošklivosti. Aminta právě zkušeností se ztrátou krásy, a především s vlastním zraněním z nenaplněné lásky, se znovu v intencích proměny krásy proměňuje, její krása se jako by zvnitřňuje do hlubší dimenze ženského principu – do porozumění, útěchy a blízkosti.

V souvislosti s těmito ženskými postavami se v románu objevuje jeden významný prvek, a tím je zrcadlo. Přestože není tak výrazný jako v autorově povídkové tvorbě²⁷⁵, plní důležitou funkci při pochopení ženských postav. Aminta a Chiara jsou totiž pomocí zrcadla zachyceny ve stejném erotizujícím momentu: obě jsou nahé, zhlíží se v zrcadle a češou si vlasy.

„Pak (Aminta) dokončila účes, zvrátila se vzad a prohlížela se v zrcadle, jakoby sobě cizí. Avšak tvář té druhé byla jí příliš podobná, dvě krásné sestry, jedna živá a druhá její obraz, jedna skutečná a druhá ze skla, ale vlasy měly obě stejné, musila znovu myslet na lásku.“²⁷⁶ Velmi podobně je představena i Chiara:

„To byla chvíle, kdy Mona Chiara vstala z lůžka malíře Lorenza Costy, a zhlížeje se v zrcadle, pročešávala si vlasy. Lorenzo stál u okna a nervózně sledoval její pomalé pohyby. (...). Nyní několikrát opakovala dlouhým plynulým pohyb rukou po pramenech vlasů, zdálo se mu, zcela zbytečně. Vztyčivši se, přešla k lavici, kde měla pohozený šat, ale zastavila se na cestě před stojanem, kde byl rozdělaný obraz Večeře Páně, a přimhouřivši oči, dlouze se dívala. Pozoroval její štíhlou vznosnou postavu, dokonale rostlou, a již nezelel jejího prodlévání. Ale byl nasycen láskou, znovu odvrátil hlavu a pátravým pohledem se díval do ulice.“²⁷⁷

Jak je z těchto ukázek patrné, popis žen je zastřený, tělesná krása zůstává nedořečená, nejsou to detailní erotizované obrazy. Zrcadlem se ženská krása sice násobí a ještě zvýrazňuje, ale zároveň uniká; žena díky zrcadlu získává více podob, je tajemná

²⁷⁵ Více VUČKA, T.: *Karel Schulz mezi barokem a avantgardou*, FF UK Praha 2010, s. 23–30.

²⁷⁶ SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 324.

²⁷⁷ Tamtéž, s. 389 – 390.

i zneklidňující. Jak také upozorňuje Z. Kalista, tvář odrážející se v zrcadle není realitou, ale neskutečnou skutečností, v odlesku zrcadla existuje svět, který je vlastně pouhou iluzí: „To, co vidíme jako realitu, se rozplyne v neskutečnu. Tváře v zrcadle přicházejí a odcházejí, vynořují se a mizí mimo, není na nich nic stálého.“²⁷⁸ Právě tímto unikavým až rozplývavým pohledem vidí a chápou mužské postavy ženy. Zároveň žena v románu funguje jako jeho poetický prvek, bývá zasazena do lyrické scény, často ji sama přímo vytváří. Jak jsme ukázali ve druhé kapitole, pro lyrické naladění je rozplývavost a neuchopitelnost nezbytný předpoklad, i proto nemá žena konkrétní tělo, chybí jí pevné obrysy ve smyslu výrazné fyziognomie a konkrétního líčení její erotické přitažlivosti. Postavy žen v románu ztělesňují prvek emocionality, citu, zjemňují a harmonizují, představují alternativu k racionálnímu a silovému světu mužů. Zároveň však obsahují i ambivalentní princip, temný a tajemný, který hrozí pohlcením a zkázou. Síla lásky tak současně hrozí destrukcí, jako projev vrcholné vášně a životnosti v sobě nese i možnou smrt. Současně jsou však ženské postavy vykresleny jako plnohodnotné a životné postavy, autor velmi citlivě vhlíží do jejich psychiky a působivě a přesvědčivě ji zobrazuje.

4.3.2 Mužský princip v románu

Muž je v románu představován jako silová a rozumová složka světa. Usiluje především o naplnění nadosobní ideje, ať už se jedná o Michelangela, kazatele Savonarolu, nebo touhu Niccoly Machiavelliho po obnoveném impériu v Itálii. Mužské postavy jsou nahlíženy skrz perspektivu aktivní tvořivé síly, vůle uskutečnit svou vizi, pro kterou jsou ochotni se nasadit, zápasit o ni, nést i případný nezdár a bolest.

Proti nim stojí hédonici, kteří svůj život pouze užívají, nic pozitivního netvoří, drží si chladný a vypočítavý odstup. Jeví se tak, jako by v sobě směřovali dva protikladné a vyhraněné principy mužství a ženství, jako by neměli stálou podobu, jejich charakter je kolísavý a unikavý – dali by se označit až za zjemnělé či zženštilé typy. Ty jsou zastoupeny především postavou Leonarda da Vinci – sám Machiavelli ho ironicky označí za bezpohlavního –, nepatřičné ženské prvky získává ale i florentský patricij Bandini Baroncelli či požívačný boloňský šlechtic Aldovrandi, nemluvě o epizodní postavě Andrea Salaino, milence Leonarda, který má zřetelné hermafroditní znaky. S podobným despektem je však pohlíženo i na nevyhraněné, zbabělé a proradné chování Lorenza Popolani, kterého politické zmatky ve Florencii nezaslouženě vynesou na výsluní. Podobně se chová i další florentský

²⁷⁸ KALISTA, Z.: *Tvář baroka*, s. 139.

politik Pier Soderini, který se bojí vlastního rozhodování, nechce nést za něj odpovědnost a schovává se za mínění většiny.

Zdá se, že autor opět v intencích vypjatých kontrastů podřizuje postavy tomuto požadavku zřetelnosti a vyhraněnosti. Proto se také jasná a vyhraněná forma mužství má naplňovat adekvátním obsahem. Přitom nemusí jít o nijak kladné či bezproblémové charaktery, a většinou je tomu spíše naopak.

Mužskou racionální složku zastupuje v románu především postava Lorenza Magnifica, který se vždy snaží jednat rozumně a rozvážně. Po jeho smrti se také vše dostává do chaosu, nejen ve Florencii, ale v celé Itálii. Jak se však během odvíjení jeho příběhu ukazuje, jeho uměřenost a snaha o zachování životní rovnováhy zůstává spíše na povrchu, kdy vědomě musí potlačovat emocionální i iracionální element, ať už se jedná o průniky zvenčí, jako např. pokus o jeho vraždu rodinou Pazzi, nebo o průlomy temných a vášnivých sil z jeho vlastního nitra. Ještě výrazněji se tento rozumový prvek projevuje u jeho přítele, filozofa Angela Poliziana, v jehož postavě autor postihuje rozkvět humanismu, ale i jeho následnou velkou krizi a úpadek. Jak je z nástinu osudů těchto postav zřejmé, v románu postupně stále více získává dominantní postavení nerozumný, chaotický a citový prvek, který se stává hlavním hybatelem měnícího se duchovního klimatu a zároveň ve všech složkách prostupuje novou rodící se epochu.

15. století představovalo pro Florencii, potažmo pro celou Itálii období rozkvětu obchodu, řemesel, ale také umění a vzdělanosti. Tyto poklidné a spořádané časy ztělesňuje v románu otec Michelangela, Lodovico Buonarroti. To dokládá i povzdech Lorenza Magnifica, který tuto změnu a nenávratný zánik cítí: „Na těchto ryzích, věrných lidech vždy spočívalo blaho města. Jsou bezejmenní. Blaho státu je v jejich šedinách.“²⁷⁹ Proto Lodovico po svých synech požaduje, aby se věnovali úřednické dráze nebo alespoň solidnímu řemeslu, vedli stejně jako on klidný, spořádaný a zajištěný život. Proto se nevyhnutelně dostává do konfliktu s Michelangelem, který přímo bytostně tíhne k jiné životní dráze, podle jeho názoru k nezajištěné a nejisté budoucnosti. Jak se však později ukáže, právě tolik opovrhovaný úděl umělce znamená jedinou existenční jistotu pro celou rodinu v době plné zmatků a převratných změn, kdy starý Lodovico „už ničemu nerozumí.“

Konflikt mezi starou a novou generací se však ukazuje již na začátku románu ve florentské bankéřské rodině Pazzi. Autor přesvědčivě psychologicky vykreslil portréty mladých příslušníků této rodiny: vášnivého a prudkého Francesca a duševně precitlivělého

²⁷⁹ SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 178.

a rozkolísaného Giacomu, který marně hledá smysl a oporu v nějakém trvalém, nadosobním duchovním principu. Jak upozorňuje Petr Wittlich²⁸⁰, právě tito mladíci zastupují typy tehdejší mladé generace, v nichž už převažuje výrazná citová složka i jistá labilita a proměnlivost v jejich konání. Proti nim stojí jejich tvrdí a těžkopádní otcové, vesměs však také poctiví a ve svém jednání cílevědomí. Tento rozdíl a neporozumění se projevuje i v další kontrastní dvojici dvou vojáků – velitele Asdrubale Tozzi a mladého kondotiéra Oliverotta da Fermo. Tozzi očekává upřímné a čestné jednání, na které je u vojáků zvyklý, ale Oliverotto uhýbá, jako by rozmlžuje svoji identitu (autor schválně zdůrazňuje jeho nejasné až žensky proměnlivé povahové rysy, a záludně využívá jeho zranitelná místa, což Tozziho zmate natolik, že se nakonec chytí do jeho léčky).

Konečně rozchod nastupující mladé generace se starší se projevuje i v konfliktu mladého Michelangela se starším Leonardem da Vinci, což sám Leonardo několikrát přímo artikuluje. Petr Wittlich tento rozchod charakterizuje: „Zájem o vnější hmotnou realitu, která se zvládá duchovně matematickou cestou lineární perspektivy, ustupuje do pozadí a na přelomu 15. a 16. století se zájem nastupující generace umělců obrací k realitě vnitřní.“²⁸¹ Pro ně jsou důležitější životní a citové zážitky, na které je kladena mimořádná důležitost a jsou chápány jako osudové. Jako by se probudila duše, lidé se nechali vést emocemi a do svého života nechali pronikat iracionální vlivy. Tento nový přístup v umění se neprojevuje jenom u Michelangela, ale také jeho přítele malíře Francesca Granacci, či emocionálně labilního boloňského malíře Lorenza Costy. Neznamená to však, že by takto pojaté postavy zcela odvrhly rozum a racionální uvažování, jen pro ně nepředstavují trvalou hodnotu a v jejich nazírání je rozum problematizován, je třeba ho stále na základě zkušenosti korigovat a nechat ho komunikovat i s dalšími složkami lidské osobnosti.

4.4 Závěr

Jak jsme se snažili v rozboru postav románu ukázat, pro jejich vykreslení používá autor několikarozměrný (holistický) postup; snaží se je modelovat podobným způsobem jako sochař sochy. Na sochařské dílo je třeba se dívat z více úhlů pohledu, z blízka i z odstupu, aby je člověk mohl lépe vnímat a posoudit, aby na něho co nejvíce zapůsobilo. Autor pro hlubší pochopení postav a porozumění jim volí podobný postup, klade důraz nejen na evokaci smyslových vjemů při popisu jejich vzhledu, ale rovněž plasticky a mnohovrstevnatě vykresluje jejich charakter, staví je do různých životních, často přímo mezních situací. Díky

²⁸⁰ WITTLICH, Petr: Schulzův Kámen a bolest a Michelangelo. In: SCHULZ, K.: *Kámen a bolest* (2002), s. 771.

²⁸¹ Tamtéž, s. 776.

tomuto postupu je možné do nich zakomponovat a funkčně provázat více vrstev lidské zkušenosti i údělu, sestávajícího nejen ze zjevných a pozitivně vnímaných prvků, ale i z těch skrytých a často ne příliš pozitivních. U Schulze však protiklady vždy tvoří tajemnou jednotu, jeden neoddělitelný celek.

Postavy v románu jsou také vytvářeny na základě vyhraněného mužského a ženského principu, který dostává až archetypální podoby. Tvoří binární protiklady jako síla proti něžnosti, rozum proti citu, aktivita proti pasivitě atd. V jejich vzájemné polaritě, napětí i přitažlivosti se projevuje jejich dynamická a tvořivá síla, nedochází však k jejímu splynutí, jejich vztah není naplněný a často se bolestně míjejí. Jejich příběhy jsou předváděny s osudovou naléhavostí a s vypjatou dramatičností, aby čtenáře co nejvíce zasáhly a také mu otevíraly další možnost poznání.

5. Smysl

V závěrečné kapitole se pokusíme nastínit, s jakým ideovým záměrem autor román vytvářel, čím by měl být čtenář zasažen a co by pro něho jeho četba mohla představovat, podle slov P. Blažíčka: jak by ho otevírala světu a jeho nárokům.²⁸² Vycházíme z Blažíčkova interpretačního přístupu komunikace s dílem a nabízíme pouze jeden z možných pohledů na toto rozsáhlé a mnohovrstevnaté dílo.

Román je vytvořen z působivé mozaiky dramatických příběhů jednotlivých postav, které vesměs mají skutečné historické předlohy, doložitelné z historických, literárních a obrazových pramenů, ale jejich osudy a charaktery jsou fiktivní. V jejich niterných zápasech a životních zvratech se ukazuje složitost a nejednoznačnost celé epochy, plné zvrátů a společenského napětí.

V intencích této zdůrazněné individuality vymezuje Petr Wittlich v románu pětici hlavních lidských typů, které personifikují životné a osudové síly, ucelené světové názory a charaktery, jež určují dějovou stavbu románu a zároveň představují celou rozlohu renesanční epochy.²⁸³ Jsou jimi Lorenzo Magnifico, Girolamo Savonarola, Alexandr VI., Niccolo Machiavelli a Michelangelo. Každý z nich je svým způsobem výjimečná osobnost, každý z nich se vymyká průměru a zápasí se všední malostí a lidskou omezeností, zápasí o svoji ideu, i když k tomu volí různé prostředky. V Michelangelově postavě se však projevují veškeré zmatky a převraty jeho doby, téměř se stává jejich ohniskem a musí je sám na sobě zakusit a prožít. Je obdařen až výjimečnou citlivostí, vše vztahuje na sebe, bolestně se ho to dotýká a zraňuje ho. Také všechnu opravdovost svého ducha musí vložit do vlastního tvůrčího hledání a vtěluje ji do své tvorby. Proto se v poslední kapitole této práce blíže zaměříme právě na Michelangela a jeho příběh.

5.1 Postava Michelangela – rozpor ideálu a skutečnosti, touha jako jeho hlavní čínorodý prvek

Jak jsme upozornili v předešlé kapitole, postavy se v románu příliš nerozvíjejí. Tento stav je ale zapříčiněn spíše tím, že z jejich příběhu jsou ukázány pouze části, skládající se z důležitých až osudových momentů jejich života, které jsou pro ně stěžejní, a ostatní pro ně není podstatné.

Toto je nejvýraznější v příběhu Michelangela, který sestává z několika důležitých předělů, kterými Michelangelo prochází a jež vedou k hlubšímu poznání i proměně jeho

²⁸² ŠPIRIT, Michael: Nadějně vyhlídky. In: Blažíček, Přemysl: *Kritika a interpretace*. Praha 2002, s. 499.

²⁸³ WITTLICH, Petr: Schulzův Kámen a bolest a Michelangelo. In: Schulz, K.: *Kámen a bolest*, 2002, s. 772.

života. V zásadě lze úseky jeho života rozdělit na tři etapy, které vymezujeme podle dominantních prostorů románu (viz druhá kapitola této práce), tedy Florencii, Bolognu a Řím. Tato tři města by bylo možné považovat také za jakési tři stupně v Michelangelově uměleckém i životním zrání. Zároveň je v jeho osudu zpodobněno tázání se po smyslu umění vůbec a spolu s ním také po smyslu lidské existence.

5.1.1 Dětství – Florencie

První úsek Michelangelova příběhu tvoří Florencie, kde se narodil a prožívá své dětství a dospívání, osobní i umělecké, což se od sebe nedá oddělovat. Hned v první kapitole, která je Michelangelovi věnována,²⁸⁴ jsou ukázány dvě jeho důležité podoby, dvě jeho dominantní konstanty, které ho provázejí celým románem, předurčují a spoluurčují jeho osud. Od první chvíle se Michelangelo obrací k nadsmyslné, věčné a trvalé hodnotě. Celou jeho bytostí prostupuje touha po přesahujícím, nedosažitelném ideálu, i když se nejprve vtěluje do přirozené tužby vidět mrtvou maminku a po spočinutí v láskyplném a bezpečném domovu, a ani jednoho není možné dosáhnout. Brzy ale tato jeho touha získává další podoby. Ptá se starého františkánského mnicha, v čem spočívá opravdová radost, a prostý a nevzdělaný fra Timoteo mu odpovídá:

„Mnich se opět odmlčel. Díval se, krajina se takřka rozestupovala před jeho pohledem, krajina byla pouze branou pro něco víc než pouhý obraz večera. „Neboť“ – –,“ dodal vroucně, „vše co máme, od Boha máme a ničím se nemůžeme honosit. Pouze bolestí, soužením a protivenstvími se můžeme honosit, protože to jediné máme sami, to je naše. Proto řekl apoštol: Nechci se chlubit, leč v kříži našeho Pána –“ Pak umkl a zdálo se, že na chlapce zapomněl.“²⁸⁵

Tento výrok je zdánlivě paradoxní, ale obsahuje skrytý smysl. Domníváme se, že fra Timoteo nemá na mysli ani tak fyzickou bolest, i když ji rozhodně nepopírá, jako právě tu duchovní; bytostný rozpor mezi ideálem a realitou, rozštěpení člověka, který touží po ideálu a je stále strháván a bezvýchodně upoután k zemi, je omezen svým tělem, svým nedokonalým poznáním. V tom spočívá tragédie i velikost člověka, která potvrzuje jeho lidství. Ač je Michelangelo ještě chlapec, podvědomě cítí tento tragický rozpor, který nazývá bolestí. Právě tato bolest se stane jeho trvalým pocitem, jeho neoddělitelnou součástí, modelem jeho života. Fra Timoteo učí Michelangela tento úděl přijmout a Michelangelo se také postupně naučí

²⁸⁴ Jde o šestou kapitolu *Kámen mluví*.

²⁸⁵ SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 85.

soucitu s druhým člověkem, ale především se sebou samým, tzn. - naučí se přijímat svá omezení a tvořivě je proměňovat.

Michelangelo však záhy přichází na dvůr Lorenza Magnifica, kde je mu otevřena cesta k umění i vzdělanosti, k jejich dobovému vrcholu, a kde také začíná tvořit svá první díla. Zároveň však zažívá krizi renesančního a humanistického názoru, který je zde zastoupený novoplatónskou filozofií. Ta není schopna přinést uspokojivé odpovědi na hlubší otázky, které se naléhavě dotýkají lidské existence. Tento motiv je přímo ztělesněn postavou medicejského filozofa Angela Poliziana, na jehož postavě je ukázán rozkvět a zároveň následný úpadek a těžká krize humanistického názoru. Poliziano požaduje, aby duchu platonismu bylo podřízeno i umění jako nápodoba antiky, aby bylo založené na tělesnosti, kultivované rozumem a uměřeností. Umění má pouze naplňovat filozofické a rozumové cíle, má vést k zpodobnění věčných idejí. Michelangelovi je však toto služebné pojetí cizí, chce tvořit sám, a ne imitovat dané vzory.

Ani druhý ideový směr, který se Michelangelovi nabízí, nepředstavuje pro něho východisko. Asketicky pojaté křesťanství Girolama Savonaroly ztělesňovalo dobový požadavek a odpovídalo na rostoucí duchovní znejistění a neklid. Savonarola oprávněně požadoval nápravu církve, návrat k jejímu pravému poselství, jež spočívá v chudobě a pravdivosti odpovídající evangeliu. Dominikánský kazatel však řešení nabízel v odvrhnutí veškeré tělesnosti, podřízení se asketickému a ve své podstatě nelidskému ideálu. S Michelangelem ho sice pojí rysy vášnivého zaujetí pro ryzost a opravdovost vztahu k pevné a dokonalé morální jistotě, kterou kazatel nazývá Bohem, a podobně jako Michelangelo touží i Savonarola po dokonalosti a překonání úpadku doby. Sám ale ve svém zápalu postrádá základní křesťanské hodnoty, jako je soucit a milosrdenství, protože nechce uznat lidskou slabost a nedokonalost, což velmi dobře vystihl Niccolo Machiavelli: „A on jde, táhne je za sebou, proklíná, nařizuje, vězní, hrozí – a tak se nediv, že mnozí tajně opět přemýšlejí o tom, jak by to bylo krásné, kdyby je nechal na pokoji a nemuseli za ním do království božího na zemi – – – Zná Krista, nezná lidi. A proto zde padne.“²⁸⁶

Savonarola navíc chápe umění v zásadě stejným způsobem jako Poliziano – přiznává mu pouze podřadnou hodnotu, protože má sloužit k oslavě Boha a člověka má vést k němu. Pokud toto splňuje, stává se umění dobrým, pokud od něho odvádí, automaticky ho zavrhuje. Nepodřizuje ho tedy estetickému kritériu, ale kritériu etickému a morálnímu, jež vztahuje i na

²⁸⁶ Tamtéž, s. 460.

umělce. Pokud umělec nežije správně, ani jeho umění nemůže být dobré a pravdivé, a tudíž krásné.

Přestože oba tyto ideové směry měly na mladého Michelangela nepochybně vliv, v důsledku jsou pro něho oba nepřijatelné a nevidí v nich pro sebe a svou tvorbu východisko. Stále zřetelněji cítí nepřekonatelné rozpory pramenící z lidské touhy po nadsmyslné a ve své podstatě nedosažitelné hodnotě a nemožnosti ji uskutečnit. Ty se mu také během života ukazují. Právě touha po ideálu a jeho zachycení se stává jeho nejvnitřnějším tvůrčím zápallem a principem jeho tvorby, kdy zápolí s hmotou a vtiskuje kameni tvar. Nejvýrazněji je to vyjádřeno ve dvanácté kapitole *Usměji-li se...*, která celá sestává z vášnivého výkřiku jeho nezměrné touhy a nemožnosti ji naplnit. To je ještě umocněno jeho zraněním, kdy mu je tento rozpor přímo vtisknut či vryt do tváře.

Dosud velmi citlivý, plachý až zakřiknutý Michelangelo se po zhotovení své první sochy Fauna bezdůvodně začal posmívat svému méně nadanému spolužákovi ze sochařské dílny mistra Bertolda. To se mu však vzápětí krutě vymstilo, protože prudký a násilnický Torrigiani mu ranou pěsti do tváře rozbil nos. Tato rána Michelangela nadosmrtně poznamenala.²⁸⁷ Nejen jeho fyzickou tvář, kdy se pro lidi stal ošklivým, ale zasáhla ho i v jeho nitru a přivedla ho k pokoře. Jeho touha po ideálu byla totiž podmiňována pýchou, protože se toužil povznést nad všechny a vytvořit nevidaná, gigantická díla, která by všechny ohromila i proměnila. Jenže celkem malicherná až trapná rána do nosu ho srazí z těchto výšin na zem, mezi obyčejné lidi, se všemi jejich nedostatky a všední malostí. Je donucen se s ní vyrovnávat, i když zároveň tím více prahne po kráse a dokonalosti. Tato rána mu však drsně připomíná realitu, jeho vlastní ubohost a zranitelnost, a naučí ho pokorně ji přijímat. Rovněž spoluurčuje jeho osud, jeho bolestnou cestu umění i života.

„Chtěl bych v nejžhavějším úsilí, až prsa by mi pukla prací a námahou, prolomit štíty velehor v postavy gigantů, oblaka by drželi dlaněmi a sténali by bouřemi, plakali by potopou. Ó duše, ty moje válečnice vášnivá a stále šířaná touhou po nových výbojích, snad ani to by mi nestačilo, a jaký by byl můj příští sen? Býti básníkem v kameni. (...) Zbrunátněl by svět a zachvěl se. Síla umění jako plamen by hořela ve všech srdcích. (...) Pak bych řekl lidem, co všechno znám a že umím změkčit kameny ranami tak, jako umí sám život, ba že dovedu víc, že mohu jim dát tvář snu a rozezvučet je jinak, než jim dal znít pád z ráje. Do jiných stupnic

²⁸⁷ „Půjdu životem, jako bych měl v obličejí díru, vyžranou a uhnílou malomocenstvím. Do smrti znetvořen. V časech, kdy se nade vše cení krása, krása tváře, kdy se soudí podle výrazu, podle podívání, kdy se miluje na věčné časy na první pohled (...). V časech, kdy jediné v tváři čte člověk, nemoha proniknout v temná tajemství srdce, v těchto časech do smrti půjdu světem, beznosý netvor, tvář zpotvořená.“ In: SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 184.

a do jiných tónin naladit jejich hymnický hlas a udusit jejich sopečný žár krůpějemi potu a krve. Lidé, sestupuji k vám a jsem pokryt prachem své práce, jsem pokryt prachem a tříštěmi skal. (...) Dosud nebylo vladaře, který dal lidu hory zúrodněné bolestí a krásou, ověncené ne mlhami, ale zpěvem z ráje, hory krásy. Já bych byl tím vladařem. Já bych tak učinil. Ale já nemohu. Já nemám nos.²⁸⁸

Tento motiv se vrací a je ještě vyhrcořenější v sedmnácté kapitole *Obr ze sněhu*, kdy Michelangelo po těžké nemoci a odtržení od svých přátel touží po lidské blízkosti a sounáležitosti. Skrze umění se k nim chce přiblížit, věří, že uměním je dokáže zušlechtit a povznést. Doufá, že ačkoliv je sám ošklivý, najde k nim cestu skrze krásu, kterou dokáže zachytit ve svém díle.

„Dosud jsem nevyrostl nad útesy skal, jak jsem sliboval, neproměnil jsem štíty velehor v postavy gigantů, a již se mi stýská po vás! Stesk po lidech a přitom prudká touha vytvořit dílo, které by roznítlo všechna srdce, síla umění by hořela jako plamen ve všech srdcích a každým polibkem by se plamen znovu rozdmýchal a každým úsměvem roznášel, každým polaskáním by vzrostl.“²⁸⁹

Proto chce pro občany Florencie vytvořit gigantickou sochu Danta, jako symbol cesty světem a jeho pouti do ráje. Jako úlitbu novému vladaři Florencie, Pieru Medicejskému, vytvoří sochu ze sněhu. Ta se však stane hotovou senzací, pro lidi je srozumitelnější a přístupnější než mramorová socha velkého básníka. Pro Michelangela to znamená další prudké a bolestné zklamání v jeho touze po dokonalosti, prohlubuje jeho osamělost, straní se lidem, ačkoliv po nich zároveň nepřestává toužit. Přestože je Michelangelo neustále zklamáván, nezatrpkne či nerezignuje, má v sobě po celou dobu úžasnou citovou i mravní sílu, která se znovu obnovuje, probouzí a vyjadřuje uměním, a stává se také typickým znakem jeho umění. Jeho touha má ráz vysloveně ideální až metafyzický.

5.1.2 Strach z toho, co nemá tvar

S touto pozitivní a jakoby světlou stránkou jeho osobnosti však neoddělitelně souvisí druhý princip, který také prostupuje a určuje celý Michelangelův život a rovněž podmiňuje podobu jeho tvorby. Je jím jeho strach z beztvareho, z toho, co nemá tvar. Představuje jakoby odvrácenou a temnou stranu jeho touhy po ideálu:

„Strach. Myslím, že málokdo z lidí ví, co je to opravdu strach. Neboť většinou se lidé bojí jen věcí skutečných. Ale nejstrašnější ze všeho jest bát se něčeho, co nemá tvar.

²⁸⁸ SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 186–187.

²⁸⁹ Tamtéž, s. 291.

A vyvstane to náhle v rohu mé komůrky, beztvaré a rozplizlé, rozteklé na všechny strany, a pomalu se plíží ke mně. Kdyby to náhle vyskočilo, nebude to tak děsné jako tato plíživá pomalost. Jen čekám, kdy budu povalen a rozdrcen tíhou, která však není tíhou a vznáší se. (...) Jednoho dne mne poznáš, a to bude tvůj konec. Tu šlím na lůžku, křičím svatá jména, zmítám se, svíjím se, a ono se to stále blíží, stále blíží – – – Někdy se mi zdá, že slyším krok tohoto děsného přízraku i v tepu své krve v uších, kdy ležím a nemohu spát. Jsem snad poznamenán? Odejdu. Odejdu pryč z Florencie, od Ghirlandaia, kamkoliv, což všude jest kraj takových temnot a neštěstí? Uniknout! Uniknout!“²⁹⁰

Tato úzkost je temnou a skrytou dimenzí jeho osobnosti, a právě proto je obtížně definovatelný. Domníváme se však, že svůj původ má v základní existenciální tísní člověka z vědomí vlastní smrti a zániku, které si hypersenzitivní Michelangelo uvědomuje obzvlášť ostře a bolestně. Z toho také pramení jeho podvědomá nejistota a permanentní neklid, který ho neustále žene z místa na místo, proto stále prchá a nikde nemůže zůstat trvale. Tento temný motiv se však neobjevuje pouze u Michelangela. V celém fikčním světě románu je neustále přítomen motiv smrti a hrozby zániku, který tvoří jeho teskný podtón, jenž je stále přítomný v marnosti velkého a závažného úsilí, narážejícího na nepřekročitelné překážky lidské omezenosti a malosti. Setkáváme se s tím v osudu dalších postav, ať už to je Lorenzo Magnifico, dominikánský kazatel Girolamo Savonarola nebo florentský politický myslitel Niccolo Machiavelli. Objevuje se však i ve smělejších až gigantických plánech dalších postav – u francouzského krále Karla VIII., papeže Alexandra VI. či jeho syna dona Cesara, kteří se pokoušeli ovládnout a pod svou vládou sjednotit Itálii. Jejich úsilí je však vždy marné a končí nezdarem.

První část románu, ohraničená prostorem Florencie, je zakončena Michelangelovým poznáním jeho umělecké i životní cesty. Po všech zkušenostech a zraněních se vrací k fra Timoteovi, který mu konečně ukáže řešení:

„A bylo Michelangelovi, jako by se před ním jasnilo, trhala se mračna a na konci cesty pod kolmým sloupem světla stál tento stařec. Nikdo dosud se mnou takto nemluvil. Stál jsem před kamenem, který sál ze mne sílu. Nevěděl jsem o tom. Krása je vždy nad snem – – – ať je to kámen čistý či nečistý, ať zvíře, prorok či hrob, já musím vždy zvládnout tuto hmotu, nepodlehnout jejímu mámení, tepotu mramorové krve. Já jsem člověk. Tma, která měla tvar. Nečistý kámen, Faun, který se chtěl rvát, úzkostné sny, nemohoucnost další práce po Zápasu

²⁹⁰ SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 120–121.

Kentaurů, život v oblouku, marné noci a marné dny, hmota, která se brání, nechce být vylovena, šálí, sen a sen, zeslábl Agostino a nemohl nic říci právě tenkrát, kdy se mu vše nabídlo. Duše – – – Roztáhly se chmury a na konci cesty pod kolmým proudem světla stojí tento stařec.²⁹¹ Východiskem není vzdát se své touhy, svého ideálu, ale pouze se jím nenechat ovládnout natolik, aby člověka úplně zotročila, aby jí podřizoval vše a obětoval jí svůj život, své lidství. Jak je z této scény patrné, fra Timoteo v románu vystupuje jako moudrý stařec, který zasvěcuje mladého učeníka do tajemství. Autor klade důraz ne na jeho rozum, ale na jeho životní moudrost a laskavost, protože se nechá řídit svým soucitím, dokáže se do druhého člověka vcítit a pochopit ho i mu pomoci. Fra Timoteo se objevuje právě v této první části románu celkem třikrát. Pokaždé v momentu, kdy Michelangelo tápe, jeho situace se mu zdá bezvýchodná a je bezradný, neví, jak se dál rozhodnout. Prostý a pokorný mnich mu dokáže cestu ukázat a správně ho na ni nasměrovat. Michelangelo však cítí, že jeho cesta nebude lehká, že na svém útěku vždy najde dvě věci, najde *Kámen a bolest*.²⁹² Tímto momentem je Michelangelovo dospívání a umělecké hledání určeno, což je ještě potvrzeno smrtí fra Timotea, protože právě v okamžiku jeho smrti Michelangelo poprvé prchá z Florencie. Nyní se sám vydává do světa, kde musí žít svůj život a tvořit. Znamená to tedy nejen pochopit, ale také sám prožít, vlastní zkušeností se proměňovat – pochopit ji srdcem. V této chvíli také Michelangelo rekapituluje dosavadní tvorbu svých soch, v nichž postupně hledal svůj tvůrčí princip: zvládnutí hmoty, které dává tvar.

5.1.3 Živý kámen Michelangelových soch

Na jejím počátku slyšel kámen, jehož srdce „volalo a zpívalo“²⁹³. V mimořádně působivé personifikaci kamene jsou zachyceny možnosti hmoty i tvůrčí potenciál umělce. Kámen se však pro Michelangela stává rovnocenným partnerem, nejen že spolu vedou dialog, ale vzájemně se tvarují a proměňují, přímo spolu zápasí a Michelangelo musí nad ním zvítězit, aby zůstal skutečným umělcem i člověkem:

„Kámen mi ublížil dvojnásob, kámen se mi mstí. Kámen jest mi nepřítelem, budu musit vždy se s ním rvát, ohýbat ho, zápasit s ním, zraňovat se o něj, bít do něho.“²⁹⁴ Tento zápas vyjadřuje hned jeho první socha Fauna.²⁹⁵ Michelangelo ho sám interpretuje tak, že představuje výsměch nápodobě antiky, jak se pěstovala na dvoře Lorenza Magnifica. Právě

²⁹¹ SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 254–255.

²⁹² Tamtéž, s. 342.

²⁹³ Tamtéž, s. 97.

²⁹⁴ Tamtéž, s. 183.

²⁹⁵ Jedenáctá kapitola *Faunův smích*.

Lorenzo to jediný poznal, možná v něm viděl fraškovitý pošklebek, který vždy doprovázel jeho osudové chvíle (viz třetí kapitola). Pochopil to, ale nepřijal. Proto Michelangelo svému Faunovi dodatečně rozbije šklebící se ústa a vyrazí několik zubů, aby tak jeho posměch zlehčil a jakoby otupil. Toto jsou však pouze vnější okolnosti, pro něho jsou důležitější ty méně zjevné, skryté. Michelangelo cítil ten tajemný neodbytný strach, který se mu zhmotnil do představy, že se mu kámen vysmívá a mstí. Mezi ním a kamenem vzniklo tajemné spojení, jako by Michelangelo sám vtiskl do tohoto kamene svou podobu, dával mu svou tvář a zároveň svou vlastní ztrácel, přeléval svůj život do kamene a nechával se jím pohlcovat. To se mu vymstilo, protože když rozbil Faunovi ústa, vzápětí mu Torrigiani kvůli pýše na tuto sochu rozbil nos. Oba byli takto spojeni a poznamenáni.²⁹⁶

„Rozevřená fauní tlama, zuby vyceněny, jazyk. Ne, to není antický faun, to je drsný křik kamene, jak jsem ho často slýchal za svých nocí, sám a sám, křik kamene, ještě barbarský, pohanský, neposvěcený. (...) V této rozšklebené tváři je mnoho mých nocí, je v ní mnoho mé hrůzy a tmy, která se pomalu plížila k mému lůžku, je v ní mnoho mé trýzně, nedovedu to ještě říci jinak, posmívající se tvář, vytvořil jsem ji, dal jsem jí život, pohyb a tvar a teď čekám, kdy na mne za to vychrlí sprostotu, kal, pohrdání a výsměch. Oči potměšile zkroucené, chlupaté uši do hrotu, sprostá kozlí brada, vlasy slepené v chumáč, nos protáhlý, smyslný, čenichající. Na první pohled se tato tvář dívá přísně, pak teprve poznávám, jak se mi ten kámen vysmívá – —“²⁹⁷

Jeho druhá práce však k té první představovala úplný protiklad. Z dalšího kusu mramoru vytvořil Michelangelo reliéf Madony sedící na schodech, opět ale odlišně až provokativně moderně zpracovaný. Panna Maria sedí na schodech jako žebračka a nehledí na diváky, ale mimo obraz, do prázdna či spíše do věčnosti. Také malé dítě Ježíš je otočen k divákům zády, a dokonce spí. Toto dílo Michelangelo opět přímo spojuje se svým životem, vyjadřuje jeho jinakost, a z ní pramenící bolestné nepochopení a osamělost, ale i pokorné přijetí tohoto osudu. Stojí za povšimnutí, že Michelangelo v románu vždy střídá náměty soch pohanských s křesťanskými. Je možné tyto náměty do jisté míry interpretovat i tak, že představují vzdor a sílu, a poté naopak pokoru a odevzdanost, tedy dva protikladné rysy, které se však v Michelangelově charakteru neoddělitelně prostupují a doplňují.

Třetí Michelangelovou prací u Medicejských je reliéf Zápasu kentaurů s Lapithy. Michelangelo měl za úkol vytvořit dílo na námět starořecké báje a filozof Poliziano po něm

²⁹⁶ Tento motiv přeměny, či přímo vrůstání umělce do díla, je přímo artikulováno v patnácté kapitole *Agostino da Ullivello, šílený sochař sienský*. Právě před pohlcením jeho dílem Michelangela varuje fra Timoteo.

²⁹⁷ SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 168–169.

požadoval, aby tam zapracoval její ideové vyznění. Michelangelo však na to nedbal a objevil něco jiného a nového – objevil tvar a vtiskl do kamene pohyb: „Tělo, které má pohyb. Rozehrát množství tvarů a přitom je slít v jediný obraz síly a napjatého svalstva. (...) Výmluvné jsou paže těch dvou, kteří se rdousí, výmluvné, protože se pohybují, chvějí, jiskří silou, z každého svalu srší život v oblouku. Ten, který zvedá balvan, aby ho vrhl do změti bitvy, šíří kolem sebe pach potu. Obraz křičí. Jsou to tvary, které mají hlas. Jsou to tvary horké a rozpálené. Život prudce prošlehuje plastickým napětím svalstva, které se bije. (...) Dlouhé, zaoblené linie stehen, silných a surových chlapských stehen, vystupují z hloubky prostoru, tato těla cválají, řičí, zoufalství je rozptyluje a opět sráží, řvou a polykají prach země s vyrvanými kusy údů, těla na kolenou, těla vztyčená, těla rozběsněná, svaly napjaté na kostech, které praskají. Tělo. Vše potřebuje formu, aby bylo poznáno.“²⁹⁸

Tato první tři díla²⁹⁹ lze také chápat jako tři stupně, ve kterých se Michelangelo učí zvládnout možnosti matérie, a postupně objevuje princip své sochařské tvorby, objevuje pohyb, skryté napětí a dynamiku, které jsou jeho osobitým uměleckým rukopisem a vyjádřením. Zároveň však skrývá i niternější lidskou potřebu. Jeho touha dát všemu tvar přináší jednu z možností k uchopení nesmírného a rozporuplného světa, jeho hlubší poznání i pochopení.

5.2 Jinošství – Bologna a Řím

V druhé části románu Michelangelo začíná více jednat, je samostatnější a začíná se vymaňovat z vnitřních rozporů, které ho ochromují.

Nejprve jeho cesta vede do Bologně, kde je přímo zasažen a zraněn láskou, a zároveň se tam setká se smrtí v tragickém a nenaplněném vztahu s Chiarou Tozzi, ženou vrchního vojenského velitele Bologně. Jeho láska ještě prohlubuje jeho neřešitelný rozpor mezi touhou a skutečností. V tomto úseku zřetelně dominuje ženský prvek, který jakoby naplňuje a utváří celý prostor, jenž vyvolává svíravé a dusivé pocity. Důraz je kladen na jeho ohraničenost a zároveň nejasnost, což se projevuje v neproniknutelném uzavření města (za trojitě hradby a silně střežené brány), v prostorech jako vězení, kde samotný děj začíná i končí, dále chrám či uzavřená síň. Celá Bologna je temná a dusná, vše se tam ztrácí, je klamavé, plné stínů a nejasné. V Michelangelově vývoji by se to dalo chápat i tak, že Florencie funguje jako

²⁹⁸ SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 224–225.

²⁹⁹ Michelangelo v této části románu sice vytvořil ještě další tři umělecké práce, ale ty jsou pouze zmíněny a neznamenalí pro samotného Michelangela posun v jeho poznání, autor jim nevěnuje příliš pozornosti. Socha Herkula je jenom zmíněna a znamená pouze vzdor Michelangelovu strýci a bratrům, protože ji postavil před dveře jejich domova. Vzápětí vytvořil dřevěný kříž a nakonec obrovskou sochu ze sněhu místo sochy Danta.

logos, mužský princip rozumu, proti kterému stojí Bologna jako ženský princip, erós. Ostatně všechny boloňské postavy ovládají ničivé vášně, jsou zachyceny na prahu šílenství a neodvratně spějí ke svému zániku. Michelangelo v Bologni vytvoří pouze jedinou sochu – dokončí náhrobek sv. Petronia v chrámě sv. Dominika. Jako by se i v této soše spojovaly dva protiklady – mužský a ženský prvek: „Ale protože jeho Anděl jest připraven kdykoliv povstat a opět odejít v boj, jest jeho roucho živější, se záhyby plnými pohybu, drsnější, mužnější. Toliko lehké a splývavé křivky křídel vyvažují těžkou hmotu svícnu a těla. Toliko křídla jsou zde něžná, milostná, mladá a žensky jemná. Poprvé a naposledy teše Michelangelo křídla.“³⁰⁰

Michelangelo se s touto tragickou zkušeností vrací do Florencie poznamenán, či spíše proměněn. Přestože byl ve své touze po ideálu znovu hluboce zraněn, nevzdává se ho, ale tvoří dál a přímo ho vtěluje do svého díla. Toto je typické hlavně pro jeho pobyt v Římě, kde dospěje k poznání své cesty, smyslu svého života. Přestane před svým strachem – stínem utíkat, přijme ho a přemáhá ho svou tvorbou.

Samotný vrchol jeho příběhu představují tři sochy, kterým je věnován poslední úsek románu. Dvě vznikly přímo v Římě a poslední opět ve Florencii. Autor se věnuje jejich detailnímu popisu i líčení okolností jejich vzniku, tedy toho, co Michelangela provázelo a všeho, co je spojeno s jeho životem. V soše Opilého Bakcha se dovršilo jeho umělecké zranění a rozchod s napodobováním antiky i starších mistrů.³⁰¹ Tato socha jako by přímo ožívala, chvěje se pohybem, povrch těla má jakoby živý a zároveň v sobě skrývá vnitřní napětí a dynamiku. Jeho sochařské umění je suverénní a v podstatě hotové.

Také své další dílo, sousoší Panny Marie Bolestné – slavnou Pietu, spojuje Michelangelo přímo se svým životem. Tato socha vzniká v Římě, kdy církev pod vládou papeže Alexandra VI. dosáhla vrcholu svého úpadku a kdy papežův syn Cesare se pokouší sjednotit Itálii a neštítí se k tomu využít všechny prostředky, včetně vraždy vlastního bratra. Michelangelo začíná sousoší tvořit ve chvíli, kdy se dozví, že mu ve Florencii zemřela jeho matka Lucrezie a v žaláři byla popravena tanečnice Aminta pro účast na spiknutí. Ztratil tedy i své druhé dvě ženy, ty skutečné. Lucrezie mu nahrazovala jeho pravou, ale vysněnou matku, po které od dětství toužil. Aminta pak nahradila Monu Chiaru, jeho nenaplněnou a tragickou lásku. Zcela osaměl a všechnu svou touhu a bolest vtělil do sochy Marie truchlící nad svým synem. Domníváme se, že právě toto sousoší je jedním z vrcholů jeho příběhu, vyjadřuje

³⁰⁰ SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 376.

³⁰¹ Tento Michelangelův umělecký vývoj vyvozujeme pouze podle Michelangelova příběhu, jak ho autor zachytil v románu.

bolest nejen nad ztrátou blízkých lidí, ale je také symbolem jeho vlastní bolesti, té, kterou zakoušel už jako malý chlapec, která ho neustále provázela a stala se neoddělitelnou součástí jeho života.

„Její skloněná hlava vyzařuje takovou bolest, jakou by nevyjádřil ani nejzoufalejší výkřik. (...) Její bolest jest neskonalá, nevýslovná a nesmí býti potěšena, žádná útěcha není pro ni, musí prožít všechnu nesmírnou bolest sama, až do dna, obětována tak jako Syn, jest probita, proklána bolestí, bolestí v hanbě a bolestí v slávě, bolestí, která se rozlévá široko kolem v dlouhých vlnách, celý svět možno skryti v této bolesti, v záhybech roucha Mariina. Neboť jest oblečena v bolest, probodena bolestí, jest to bolest v absolutním významu, naprostá a dokonalá, bolest té, která má sedm neviditelných mečů v srdci a sešla z hory potup a hanby sem do svatopetrského domu, s tělem Odsouzencovým v klíně.“³⁰²

Michelangelo po dokončení navíc vyryl své jméno na stuhu Mariina šatu, tak se vlastně odevzdal do její ochrany a Maria se symbolicky stala jeho matkou.

Vrchol jeho tvorby – vrchol jeho zápasu s kamenem pak představuje socha Davida. V něm přemohl „zavržený a mrtvý“ kámen, vnutil mu svou představu a vtiskl mu tvar.³⁰³ Přemohl v něm svoji úzkost z beztvareho, protože pochopil, že před tímto strachem není úniku, že také nemůže uprchnout ze své doby, ani se vyvázat ze svého lidského údělu. Jediným východiskem je tento úděl přijmout a naučit se mu čelit. Proti svému strachu bojuje svou tvorbou, své sochy staví jako hradbu proti němu: „Stál David a hleděl proti nepřátelům, čekaje boj. A obr tmy mu zlořečil skrze bohy své. David stál, dar a výzva, ne již Dante, ani obr ze sněhu, ale David vítězí kámenem. Po celém Toskánsku se mluvilo o Michelangelově soše. A staří mistři, pokyvuující hlavami, tvrdili, že takovou slávu si nezískal ani Donatello, ani Verocchio jako tento mladý sochař, který oživil mrtvý kámen, obludný a zapomenutý kámen, zasypávaný po čtyřicet let neřádem a smetím, zkomolený kámen, pokažený a rozštípnutý neopatrným úderem, o němž i proslavení a zkušení umělci tvrdili, že není k ničemu, že už nic nelze z něho vytvořit. Ale kámen náhle vyvstal ze země jako stěna, jako pěst proti přívalu tmy a zmatků, David mládeneček, přijavší boj a odpovídající bojem.“³⁰⁴

³⁰² SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 563.

³⁰³ „A balvan zasypaný za Santa Maria del Fiore je také mrtvý a zkažený. Jistě je také poznamenán. Vypadal pěkně, nikdo nemohl tušit, že je to nečistý kámen. (...) Jakmile se do něho ale zaštípl svorník, pukl a rozštípl se celý spodek kamene a zela obrovská díra, (...) každý věděl, že je to vina kamene, ne Lucianova, byl to prokletý kámen, a nechali ho tedy tak, ač stál mnoho peněz. Mistr Agostino di Duccio už s tím nechtěl nic mít, nebude pracovat s nemocným kamenem, a když prohlásil, že tento blok mramoru není už k ničemu, uvěřili mu a na kámen sypali smetí a neřád, až se pozvolna po čtyřicet let propadával do země, pohřbíván pro své prokletí. A sotva se na něj vzpomnělo, již přinesl hněv, nepřátelství a zášť.“ In: SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 580.

³⁰⁴ Tamtéž, s. 668.

Socha Davida je více než jiné Michelangelovy sochy spojena s jeho životem. Přímou se stává jeho vyjádřením. Nejzřetelněji je to patrné v opakujícím se motivu detailu jeho nosu. Nový florentský gonfaloniere Soderini neví, co by této soše vytkl, tak si nakonec vymyslí, že má příliš tlustý nos a po Michelangelovi chce, aby mu ho opravil, aby socha mohla být dokonalá.

„Místo sochy Danta – – – obra ze sněhu. Roztažená tlama Faunova s vyraženými zuby. A nyní mávnutím dláta do vzduchu, předstíraným úderem, sesypáním trošky mramorového tříště z prken lešení, dal tváři Davida život. Dal život nosu.“³⁰⁵

Michelangelo dal život nosu. O vlastní přišel při dokončení své první sochy, a tady jako by se mu zase navracel – z kamene znovu vydobyl svou skutečnou podobu. Tak se nejen symbolicky, ale téměř doslovně uzavírá jedna jeho životní i umělecká etapa. Sám několikrát zdůrazňuje, že právě sochu Davida dělal především kvůli sobě. Stejně jako David je nyní připraven k boji a vítězí kamenem. Michelangelo se tak svou tvorbou vykupoval z neřešitelného rozporu mezi ideálem a skutečností, protože všechny jeho sochy znamenají také sebepotvrzení člověka jako tvůrce, jsou vytvořeny jeho aktivním tvůrčím gestem.

5.3 Spor s Leonardem da Vinci

Spor Michelangela s Leonardem da Vinci jsme v naší práci již zmiňovali několikrát. Představuje stěžejní místo, či spíš jeden z vrcholů románu, zároveň je však velmi mnohoznačný a tajemný, a nemáme v úmyslu ho na tomto místě rozebírat, protože by si zasloužil mnohem zevrubnější a hlubší analýzu, ke které nemáme prostor ani kompetence. Současně však představuje klíč k pochopení celé osobnosti Michelangela, jak ho autor ve svém románu zpodobnil. Do konfrontace těchto dvou renesančních velikánů je zkoncentrováno Michelangelovo umělecké i životní zrání, jeho princip tvorby i chápání světa. Proto se pokusíme alespoň vymezit několik rovin, ve kterých jejich spor probíhá, a určit několik styčných bodů, které se v něm objevují. Přestože spor obou slavných umělců má reálný základ, autor ho záměrně vyhrotil a jedná se o jeho fikci, protože na něm chtěl ukázat svůj ideový záměr. Výběr Leonarda da Vinci není jistě náhodný, protože se jedná o nejznámějšího a nejslavnějšího, téměř emblematického představitele renesance.

Michelangelo svůj rozpor a následný rozchod se svým současným světem personifikuje právě do osoby Leonarda, který pro něho ztělesňuje všechno, proti čemu se vymezuje a proti čemu celou dobu bojuje. Leonardo je navíc záměrně vykreslen jako mág, je

³⁰⁵ SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 659.

zdůrazňován jeho působivý až trochu tajuplný vzhled a jeho podmanivý vliv na okolí. Michelangelo však do jeho osoby přímo zhmotní svůj strach – strach z beztvareho, před kterým stále prchá. Tento psychologický postoj je velmi dobře a výstižně vystaven, a částečně tak vysvětluje Michelangelovo nepřátelství, odpor k da Vincimu, až panickou hrůzu z něho, a jeho touhu po zápasu s ním.³⁰⁶

Oba umělci ztělesňují dva dokonalé protiklady, které se projevují snad ve všech myslitelných oblastech.³⁰⁷

Jejich spor probíhá v oblasti umění, nejen jako mezigenerační neporozumění, ale na hlubší úrovni odlišných uměleckých a tvůrčích principů: Michelangelo se nejen v umělecké tvorbě nechá vést citem, Leonardo naopak rozumem. Michelangelo se ztotožňuje se svým dílem, přímo s ním a skrze ně žije. Naproti tomu Leonardo zachovává vědomý odstup – umění pro něho představuje spíše pouhý prostředek pro poznání. Michelangelo bytostně cítí rozpor mezi touhou a její realizací, mezi ideálem a realitou. Naopak Leonardo chce tyto rozpory spojit v jedno, dobrat se „jediného bodu, z kterého vše vychází a v kterém vše zaniká“.³⁰⁸ Zjednodušeně řečeno, nestaví proti sobě dobro a zlo, ale snaží se najít jejich společný základ, ve vlastním slova smyslu chce sloučit protiklady, dojít k jejich jednotě, a tím k vyššímu poznání. Právě v renesanci se rodí sebevědomí člověka, který požaduje svobodné a plnoprávné využití svého rozumu, a Leonardo věří v pozitivní potenciál lidského rozumu. Ani Michelangelo racionalitu nepopírá, ale upozorňuje, že jí není možné podřídít vše, že není samospasitelná, ale člověk může – a dokonce musí – využívat i jiné dimenze své osobnosti, jako je cit a také vůle. Pokud by vycházel pouze z rozumu, začíná hrozit nebezpečí, že se mu přiřknou vlastnosti či hodnoty s absolutizující platností, které však nemá a ani mít nemůže. Rovněž tímto postojem podle něho Leonardo přehlíží či snižuje základní existenciální rozpor člověka a jeho touhu po ideálu, neuznává jeho omezenou možnost poznání i lidskou konečnost, podle slov Michelangela zbožšťuje člověka: „(...) ale co já v tomto rozkladu, v této hnilobě, co já! Člověk! To je váš objev! To jste zbožstili! Ale já neznám nic tragičtějšího, co dosud vyšlo z rukou božích, než je člověk!“³⁰⁹

Michelangelo chce zároveň ze současného světa uniknout, nechce s ním mít nic společného. Soudobé zmatky, úpadek, lidská požívačnost, zrady a podlost ho zraňují a srážejí,

³⁰⁶ Přesto je ale tak pronikavý odpor i strach, který v něm Leonardo da Vinci vyvolává, nepochopitelný a tajemný a zůstává nedořečen. Je však pravděpodobné, že vzhledem k významu této pasáže i k uměleckému a životnímu zrání Michelangela by se k tomuto sporu autor vrátil v dalších zamýšlených dílech románu.

³⁰⁷ Autor rafinovaně postupuje od vnější k vnitřní charakteristice, ukazuje jejich protikladný vzhled, způsob oblékání, gesta, mluvu, způsob jejich života atd.

³⁰⁸ SCHULZ, K.: *Kámen a bolest*, s. 619.

³⁰⁹ Tamtéž, s. 613.

přímo říká, že ho tato „doba bolí“. Domníváme se však, že v důsledku opět jde spíše o niternější touhu vyvázat se z lidského údělu a dát mu hlubší smysl.

„Chci se zachránit, (...) prahnu, toužím po jakési milosti, po zázraku, který by mne vysvobodil, – ale jako bych musil nejprve něčemu odumřít – čekám... není možné, abych takto žil dále, musí přijít nějaké očištění – Rozumíte mi? Tento svět už nic nezachrání. Je naprosto ztracen. Ale já nechci být ztracen. Já chci uniknout.“

Leonardo sice také tvrdí, že chce z této doby uniknout, že ji chce překonat, ale spíše poznáním, tedy opět rozumem. V takovémto pojetí Leonardo smrtí pohrdá a zachovává si racionální a nezúčastněný odstup. Věřící, že když ji bude umět vysvětlit a pochopit, že si ji tím podmaní. Ale i sám musí cítit, že je to marné úsilí, nejen že smrt nemůže překonat, ale ani nelze potlačit vědomí vlastní konečnosti. Prakticky to tedy znamená nedělat nic, protože s tímto poznáním vše pozbývá smyslu. Proto se také Leonardo nesnaží svá díla ani dokončit, je přelétavý, nechá se unášet momentálním okamžikem, a tak se stává vlastně povrchním. (Opět pouze v intencích autorova uměleckého záměru.) Z toho také pramení jeho snaha si svůj život co nejpříjemněji zařídit a užívat, a tak snesitelněji čekat na smrt. Domníváme se, že to je jedna z hlavních příčin rozporu mezi ním a Michelangelem. Michelangelo odmítá tento pasivní postoj, s marností a nevyhnutelností zániku bojuje svým uměním, které pramení z jeho citu a jeho vůle se uskutečňuje – základem se stává jeho aktivní tvůrčí gesto, kterým se z tohoto nevyhnutelného a tragického osudu člověka vykupuje.

5.4 Závěr

Přestože se Michelangelo se svou dobou rozchází, dokonce se z ní snaží uniknout, stále se ke světu obrací a zápasí s ním. Stejně tak se nevzdává matérie a smyslovosti, naopak pro něho představuje základ jeho umění. Vtiskuje jí však zvláštní skrytou dynamiku, kterou vyjadřuje především jejím pohybem, a zachycuje tak vnitřní, skrytý a tajemný rozměr. Stává se předzvěstí baroka, jež se snaží skrze smyslové vyjádření, skrze hmotu, zachytit nadsmyslový spirituální svět, jeho neuchopitelnou a skrytou dimenzi. Jinými slovy se snaží zpodobnit duchovní rozměr, kterým je hmota ožívována a bez kterého není možné existovat. Jeho dílo tak obsahuje dva protikladné principy, které se však vzájemně prostupují a jsou v neustálém dynamickém napětí a vyrovnávání. Jeho cesta k tomuto poznání byla však dlouhá, složitá a bolestná. Autorovi se velmi působivě podařilo zachytit všechno tápání, nejistotu, nadšení a touhu začínajícího umělce, který teprve hledá svůj umělecký rukopis.

Z tohoto pojetí rovněž vyplývá aktivní přístup člověka, který žije ve světě, protože není možné se z něho vyvázat, což Michelangelo na závěr pochopí a přijme, a svou touhou a svobodnou vůlí ho může přetvářet a proměňovat. Přes všechny kruté nesnáze, obtíže a bolest se nevzdává. Nevzdává se činného tvůrčího gesta, jehož prostřednictvím přitakává životu, stává se strůjcem svého osudu a dovede se vzepřít tomu, co život ochuzuje.³¹⁰ V tomto pojetí je Michelangelo velmi podobný hrdinům Vančurových próz. Vančura jenom několik málo let před Schulzem vydal *Obrazy z dějin národa českého* s historickou tematikou (1. díl vyšel v roce 1939, druhý o rok později.) Má v nich několik postav lidí tvořivých, hledajících, kteří se podobají Schulzovu Michelangelovi. V prvním dílu je to Kosmas, ve druhém dílu hlavně Přemysl Otakar II. a kovář Petr. Ve třetím to patrně měl být Dalimil. Domníváme se, že tento nadějný a činorodý životní postoj oba přenesli do své tvorby jako dědictví Devětsilu.³¹¹

Autor tak pohlíží na člověka jako na individuum se svobodnou vůlí, nadané tvůrčím duchem, který mu přináší aktivní přístup ke světu i k životu, čímž rovněž uskutečňuje a potvrzuje své lidské bytí. Čtenář spolu s Michelangelem projde tímto poznáním a může jím být i proměněn. Přestane pociťovat úzkost z toho, co nemá tvar. I přes nevyhnutelné riziko, že bude znovu a znovu zraňován, bude tvořit, a tím pozitivně proměňovat a naplňovat svůj lidský úděl.

³¹⁰ Podle našeho názoru v tomto spočívá také jeden z důležitých Schulzových rozdílů od tvorby Jaroslava Durycha. Přestože měl Durych na Karla Schulze bezpochyby velký vliv a řada jeho stylistických postupů i motivů je s Durychovými téměř identická, v tomto se odlišuje. Durychovy postavy totiž postrádají tento aktivní tvůrčí potenciál, pouze naplňují nadosobní a neměnný boží řád, jejich vlastní aktivita je téměř zanedbatelná a jejich dospění k cíli – k nazření smyslu se uskutečňuje téměř bez jejich vůle a vlastního snažení.

³¹¹ Za toto upozornění děkujeme Jiřímu Holému.

6. Závěr

Záměrem této práce bylo ukázat, jakým způsobem a s jakým úmyslem je budován román Karla Schulze *Kámen a bolest*.

Jak jsme se snažili rozborem tohoto díla prokázat, román se nezabývá pouze příběhem sochaře Michelangela a nezachycuje proces vzniku jeho soch na pozadí doby plné společenských zvrátů a násilí, ale také si klade otázky po vlastním procesu tvoření, táže se po možnostech umělecké tvorby i smyslu lidské existence. Samotný román je nadto vytvářen jako sochařské dílo.

Socha má velké a hrubé plochy i jemné záhyby a detailní propracování, má svou hloubku i své vrcholy. Její celek je skládán z mnoha detailů, ale vždy tvoří ještě něco jiného, něco navíc. To nás vedlo k tomu, že jsme se na celý text románu snažili dívat podobně jako na sochařské dílo, tedy z několika úhlů pohledu, z několika stran, a podat tak jeho plastičtější i komplexnější obraz.

Autor se po celou dobu vyprávění noří do smyslovosti, klade velký důraz na hmotu, na materii. Tomu podřizuje výběr jazykových prostředků a stylistických postupů, jejichž pomocí plasticky vykresluje barvy, zvuky, vůně, gesta i pohyby, aby co nejvíce zapůsobil na smysly čtenáře, aby před ním obrazy a vjemy téměř hmatatelně vystupovaly a co nejvíce na něho emocionálně působily. Zaměřuje se na detail, který nechává vystoupit z nejasného a temného pozadí, jež mu dodává tajemný a dynamický potenciál. Pomocí takto vytvořeného detailu komponuje jednotlivé scény románu a funkčním způsobem v nich střídá několik stylů, které jsme podle jejich dominantních znaků nazvali lyrickým, epickým a dramatickým. V takto vystavěných scénách se odehrávají dramatické příběhy jednotlivých postav, jež v sobě koncentrují různé životní principy, potýkají se se základními otázkami po smyslu lidského bytí a jeho postavení ve světě. Nejvýrazněji se to projevuje v příběhu mladého sochaře Michelangela Buonarrotiho, v jehož osudu se sbíhají všechny zmatky a převraty jeho doby. Sám je musí zakusit a prožít, hledá tak nejen prostředky pro své umělecké vyjádření, ale snaží se skrze ně dobrat i smyslu svého života. Jeho příběh tak představuje klíč ke smyslu celého románu.

Román je na všech úrovních postupován a vytvářen dvěma principy. První z nich představuje opakování jako jeho jednotící složka, které jednak vytváří jeho soudržnost a pomáhá vést čtenáře, jednak umocňuje naléhavost celkového smyslu, jemuž dodává až osudové a nezvratné vyznění. Druhým principem je kontrast, neustálý střet vyhocených

protikladů, který opět posiluje jeho sdělení a zároveň tvoří jeho skrytou dynamiku, vzájemné vyrovnávání a tajemnou jednotu tohoto díla i smyslu jeho fikčního světa.

Román byl psán na počátku čtyřicátých let 20. století, v době nacistické okupace, která nepochybně ovlivnila, až vyhrotila jeho vyznění, ale přesto se domníváme, že k historické látce by Schulz sáhl i v jiném společenském kontextu. Jeho uměleckému záměru lépe odpovídala témata, která čerpala z historie, více či méně vzdálené. Právě historie mu dovolila naplno rozvinout jeho bohatou fantazii i lépe vyhovovala jeho uměleckému záměru.

Karel Schulz se ve svém díle snaží zachytit krásu a zároveň tíhu skutečnosti v celé jejich plnosti i rozporuplnosti; chce postihnout hlubší dimenze lidské bytosti i zodpovědět naléhavé otázky její existence a postavení ve světě. Toto kontinuální téma se koncentruje do touhy podrobit si matérii tohoto světa, vtisknout jí svou představu, jejím prostřednictvím vyjádřit své tvůrčí i lidské možnosti. K tomuto záměru volí i odpovídající formální jazykové prostředky. Zkouší možnosti slova, hledá jeho krásu a pokouší se nalézt takový tvar, kterým by dokázal vyjádřit a předat svou myšlenku; zachytit svou ideu a zhmotnit ji do slov. Tato snaha prostupuje celou jeho tvorbu. Objevuje se již v prvotině *Tegmaierovy železářny*,³¹² skrývá se i v jeho hrách a experimentech s možnostmi slov, které spadají do poetistického období, a v jeho závěru je přímo artikulována v presurrealistické novele *Dáma u vodotrysku*. V příběhu starého astronoma, který celý život zasvětil hledání krásného a jedinečného slova – jména pro novou hvězdu, kterou objevil: „Každé jméno jest povrchní, užité, laciné, směšné. Neznám andělství slova. Čistotu slova. Život slova. (...) Zbaviti slovo jeho tajemství! Vědět předem jeho význam! Chci slyšeti nesrozumitelné slovo, chci je přejmouti z cizího hovoru, z hovoru kolemjdoucích. Nechci si vymýšlet, chci slovo, které by již skutečně žilo, chci pouze zachytit jeho tajemný život, korunovati je.“³¹³ Jeho úsilí však končí neúspěchem a astronom ze zoufalství spáchá sebevraždu. Až v jeho posledním díle – románu *Kámen a bolest* se autorovi podařilo toto téma jak zachytit, tak ho i vyjádřit přiměřenou formou.

Karel Schulz sdílením tvůrčích principů avantgardy získal smysl pro tvárnost a senzuálnost jazyka, jehož pomocí se snažil postihnout „všecky krásy světa“, celý svět, se všemi jeho barvami a vůněmi, kdy rozmanité jednotlivosti tvoří jeden celek. Katolická víra mu však otevřela novou dimenzi ve vnímání světa, a jeho dílo se tak obohatilo o duchovní rozměr.

³¹² SCHULZ, Karel: *Tegmaierovy železářny*. Praha: Komunistické knihkupectví a nakladatelství R. Rejmana, 1922.

³¹³ SCHULZ, Karel: *Sever – jih – západ – východ; Dáma u vodotrysku*. Praha: Malvern 2013, s. 162–163.

Jak je z této ukázky patrné, astronoma touha se velmi podobá touze Michelangela, který si téměř identickým způsobem chce podmanit kámen, vtisknout mu tvar.

Jeho pomocí otevírá vertikálu a spojuje ji tak s barokizující tendencí po zobrazení plnosti, dodává mu dojem naléhavosti a osudovosti. Ta se projevuje především v touze po ideálu, po smyslu a pravdě, v hledání věčných, neměnných hodnot. Jeho pohled na člověka se prohlubuje a zintenzivňuje. Chápe ho jako individuum se svobodnou vůlí, které je nadáno tvůrčím duchem, jenž ho nabádá k aktivnímu přístupu ke světu, což mu smysl jeho života neukáže, ale vede ho k tomu smysl svému životu dávat.

Literatura

- BEČKA, Josef Václav: Kámen a bolest. *Naše řeč*, roč. 28, (1944), č. 5 a č. 6.
- BIEBL, Konstantin: *Zlom*. Praha 1928.
- BLAŽÍČEK, Přemysl: ...a bolest. In: *Kritika a interpretace*. Praha: Triáda 2002.
- BLAŽÍČEK, Přemysl: *Epičnost a naivita Holečkových Našich*. Praha: OIKOMENI 1992.
- GÖTZ, František: Jeden z vrcholů. In: *Čteme 1943*, roč. 5, s. 13–15.
- HRABÁK, Josef: *Poetika*. Praha: Československý spisovatel 1973
- KALISTA, Zdeněk: *Tvář baroka*. Londýn 1983.
- KOLÁŘOVÁ, Ivana: *Jazykové prostředky expresivity a kontrastu v povídkách Karla Schulze*. In: *Karel Schulz. Básník, prozaik a novinář. Literární archiv č. 31*, Praha: Památník národního písemnictví 1999.
- KŘELINA, František: Velké románové dílo Karla Schulze. In: *Řád* č. 9, roč. 1943, s. 16–26.
- MERHAUT, Luboš a kol.: *Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce. 4, S–Ž. Sv. I, S–T*. Praha: Academia, 2008.
- OPELÍK, Jiří a kol.: *Slovník českých spisovatelů*. Praha: Československý spisovatel, 1964.
- PETRŮ, Eduard: Kámen a bolest mezi renesancí a barokem. In: *Karel Schulz. Básník, prozaik a novinář. Literární archiv č. 31*, Praha: Památník národního písemnictví 1999.
- PUTNA, Martin: *Česká katolická literatura v kontextu 1918–1945*. Praha: Torst 2010
- SCHULZ, Karel: *Kámen a bolest*. Praha: Nakladatelství Lidových novin, 2002.
- SCHULZ, Karel: *Sever, Jih, Západ, Východ. Dáma u vodotrysku*. Praha: Malvern 2012.
- SOLDÁN, Ladislav: Arkánium země České v povídkách Karla Schulze a Jaroslava Durycha. In: *Karel Schulz. Básník, prozaik a novinář. Literární archiv č. 31*, Praha: Památník národního písemnictví 1999.
- STAIGER, E.: *Základní pojmy poetiky*. Praha: Československý spisovatel 1969.
- VANČURA, Vladislav.: Řád nové tvorby. Eds. M. Blahynka a Š. Vlašín. Praha: Svoboda 1972.
- VUČKA, Tomáš: K problematice fenoménu Schulz. In: Schulz, Karel: *Sever, Jih, Západ, Východ. Dáma u vodotrysku*. Praha: Malvern 2012.
- VUČKA, Tomáš: *Karel Schulz mezi barokem a avantgardou. Proměny uměleckého výrazu Karla Schulze v kontextu poetismu a katolické literatury*. (Diplomová práce FF UK) Praha 2010.
- WITTLICH, Petr: Schulzův Kámen a bolest a Michelangelo. In: *Kámen a bolest*. Praha: NLN 2002.